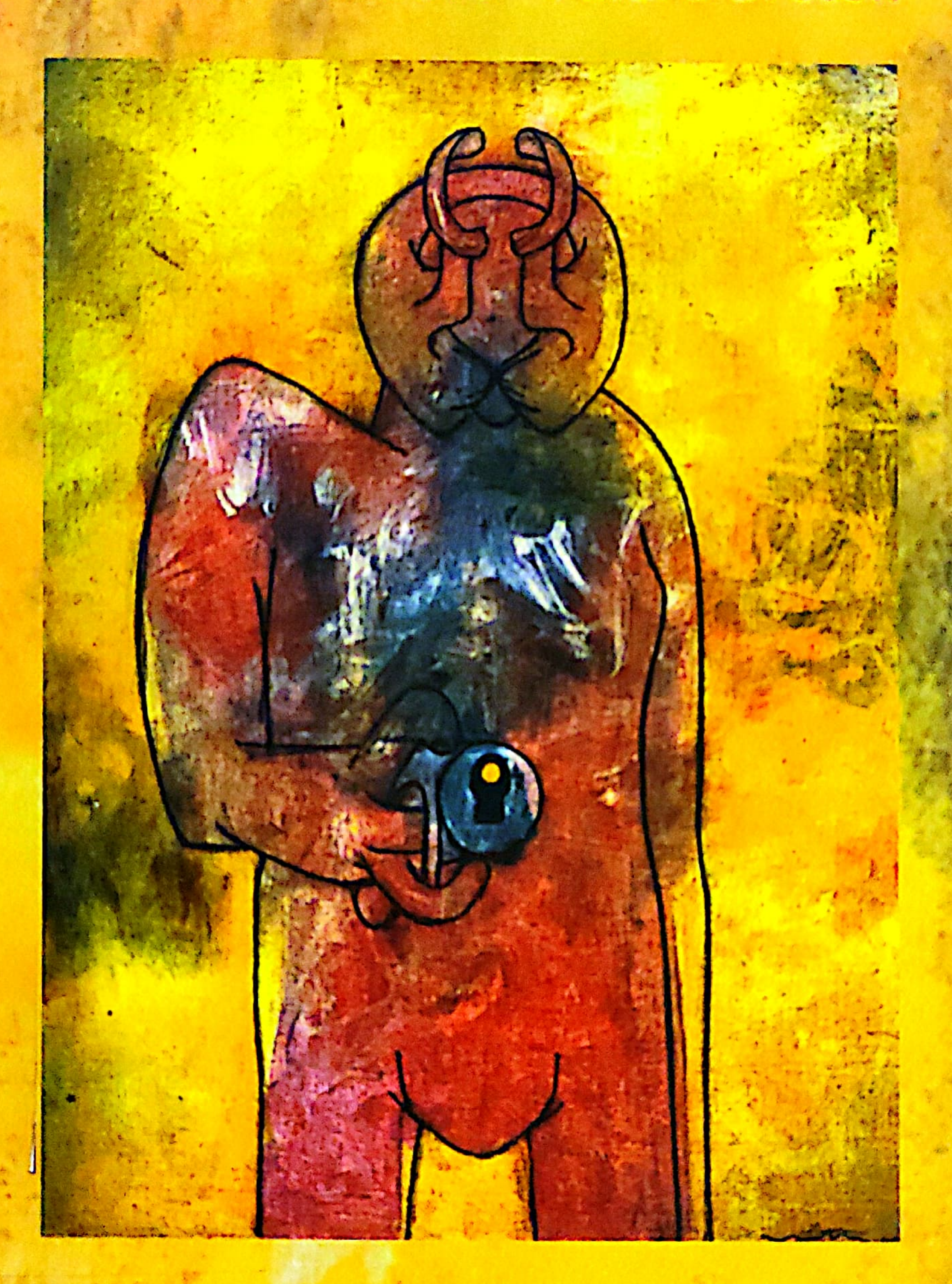
DELIRIO Y METÁFORA

Vicente Huidobro - André Breton



ENSAYOS DE INVESTIGACIONES EN BIOPOÉTICA

MARTA RODRÍGUEZ S.



Marta Rodríguez S.: Doctora en Filosofía, y Letras (Universidad Complutense), escritora (ensayista) y editora. Sus obras: *El Intimismo en Antonio Machado* (Madrid, 1998). *La crítica de Poesía en el Ensayo de Octavio Paz* (Madrid, 1981), Ha colaborado en las Revistas de *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid (1975-1996) y *Cuadernos Americanos* de México (1991) con ensayos referentes a: Valle Inclán, Juan Carlos Onetti, Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Octavio Paz y con artículos de crítica literaria. En coedición con Miguel Ángel Farías publicó *Investigación Multidisciplinaria* (Santiago de Chile, 1996) Este año presentó la versión fonográfica de *Saisons Choisies* de Vicente Huidobro con música de Erik Satie.

Delirio Poético

Delirio y Metáfora

Ensayos de investigaciones en biopoética

Marta Rodríguez S.



Publicado por:

DELIRIO POÉTICO



Marta Rodríguez S. Representante Legal
Santa Magdalena 104 – Providencia – Santiago (Chile)
Tel.: 234 3156
Delirio7@tnet.cl
"2000 por Marta Rodríguez"

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Delirio Poético
Marta Rodríguez S. Representante Legal
Reg. Prop. Int. N° 116. 511
ISBN: 956 - 8027 - 01 - 7

Impreso en Chile



MARTA RODRÍGUEZ : Producción Editorial

ALEJANDRO RÍOS: Diseño cubierta

(a partir del cuadro <<El Poeta>> de Matta,

ALEJANDRO RÍOS: Ilustraciones de Metáforas

FERNANDO ABARCA: Diagramación

Imprenta Salesianos S. A.: Impresión y Encuadernación

Marta Rodríguez S.

Delirio y Metáfora

Vicente Huidobro y André Breton



Ensayos de investigaciones en biopoética



Diseño de cubierta Alejandro Ríos A.

PRÓLOGO

Cuando la Doctora Marta Rodríguez me solicitara prologar su libro *Delirio y Metáfora*, acepté con muchas reservas debido a mi nula competencia en el área de la semiótica y la literatura. Pero, a poco entrar en la lectura del texto, me pude dar cuenta de que su solicitud apuntaba a establecer puentes teóricos que pudieran permitir comprender la <<transversalidad de la experiencia visionaria>> en las respectivas intuiciones <<del cómo>> se conciben las imágenes poéticas en dos poetas vanguardistas: el francés André Breton y el chileno Vicente Huidobro. Para ello, la autora nos propone una búsqueda de una raíz común en los modos de producción de la imagen poética, es decir, una naturaleza común de un principio genético, que asocia al delirio, como manifestación que con independencia de su pertenencia a la esfera de lo psiquiátrico (o a pesar de ello), permita sustentar las teorías surrealista y creacionista. De esta manera, el principio genético del delirio tomado en dos momentos evolutivos, en su fase predelirante, del síndrome de automatismo mental, descrito por Clérambault, y en la denominada <<delirio propiamente>> tal, encuentra Marta Rodríguez el origen común de la cual deriva su hipótesis de trabajo: el proceso metafórico comprendido en la imagen poética sigue un modelo de funcionamiento (de creación), acorde a la fase evolutiva del delirio; más aún, al asimilar la creación poé-

tica a las condiciones de producción propias de lo delirante avanza un paso más, y presupone la existencia de determinados modelos de sistemas de conciencia como los elaborados en la teoría de la biología de la conciencia de Gerarld Edelman (Edelman, G. *Biologie de la conscience*, éd. O. Jacob, París, 1992), echando las bases, quizás sin querer, para un nuevo diálogo entre la neurobiología y la cultura, en la medida que sus investigaciones <<biopoéticas>> permiten plantearnos la existencia de bases naturales de la creación poética, al estilo de un nuevo bio-materialismo que busca encontrar en la infraestructura genética y molecular las motivaciones últimas de nuestros comportamientos, enfermos o no, incluidas nuestras opciones morales y producciones estéticas.

Pero, volvamos al delirio como sustrato originario y común de la creación poética en el surrealismo de Breton y en el creacionismo de Huidobro. La autora separa la producción poética de ambos autores, correlacionándolas con dos fases delirantes distintas desde el punto de vista psicopatológico, pero con un punto de llegada común: en la creación poética, la metáfora, debido a su configuración, permite la emergencia de los rasgos psicopatológicos. Así, al surrealismo de Breton, se asocia a la noción de <<automatismo mental>> conceptualizado por Pierre Janet como aquella región primordial de la psiquis considerada como la más elemental y difícil de desvelar, donde no interviene la volición que inhibirá el acceso al pensamiento automático. Clínicamente, el delirio propio de los automatismos mentales se encuentra en el estadio base de los estados delirantes alucinatorios crónicos descritos por Clérambault, es decir, un momento de la

psicosis que se puede caracterizar como una disociación limitada, en tanto, el sujeto aún cuando presenta fenómenos psicopatológicos como el llamado eco y robo del pensamiento como manifestación prototípica de su delirio, conserva intacta sus capacidades motivacionales y atributos tales como una conservación completa del orden y una claridad de pensamiento. De este modelo primigenio del delirio extrae Breton la esencia de la definición del surrealismo que tal como lo plantea en el <<Primer Manifiesto>>, se puede identificar como <<el funcionamiento real del pensamiento>>. Esta idea, para Marta Rodríguez presupone <<la contraposición del pensamiento lógico y cuya función es intermitente con respecto a éste. Por otra parte, la definición fija las condiciones de producción del dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral>>. Como vemos, el interés del poeta en la obra psicopatológica de Clérambault en quien parece inspirarse, se centra en el concepto de automatismo psíquico puro, es decir, un hecho primordial constituido por el automatismo mental, estado embrionario del cual surgen, pero a la forma de una construcción intelectual secundaria, la variada gama de manifestaciones delirantes. Estas formas pueden estructurarse como delirios sistemáticos. Así, en las circunstancias de un idéntico síndrome de automatismo, un sujeto puede desarrollar un delirio de desconfianza o paranoideo por interpretación, otro hará un delirio megalomaníaco por imaginación, otros harán delirios místicos, o eróticos, o una miscelánea de todos ellos. El contenido delirante, construcción secundaria de un mismo dato, depende evidentemente de una diferencia de las constituciones individuales, donde los distintos elementos o ingredientes del delirio pueden



estar todos reunidos, o existir en dosis diferentes. En el caso de un delirio de persecución, el automatismo mental como proceso primario, no es suficiente para engendrar la idea de persecución. Ésta, cuando se produce es secundaria y resulta a la vez de un ensayo de explicación y de una predisposición hostil (la constitución paranoica). El mismo ensayo de explicación, realizado por un individuo con facultades imaginativas y sentimientos optimistas, dará origen con seguridad a un delirio místico o megalomaníaco. Breton, sin embargo, no parece interesarse en esta fase de lo delirante, sino sólo en el estado de pura receptividad que implica la suspensión de la atención voluntaria de los actos conscientes, en las formas clínicas iniciales del automatismo mental. Ellos son los fenómenos ideicos y verbales a la vez: pensamiento ajeno, pensamiento anticipado, eco del pensamiento, enunciación de gestos. O más aún, en aquellos otros fenómenos más misteriosos y que quedan en la penumbra como los puramente verbales: palabras explosivas, juegos silábicos, letanías de palabras, absurdos y disparates; o aquellos exclusivamente psíquicos: instituciones abstractas, suspensión del pensamiento abstracto, veleidades abstractas, devanado nudo de recuerdos. Como lo recuerda la Doctora Rodríguez en uno de sus ensayos, el conocimiento que tenía Breton de estas manifestaciones orgánicas, lo condujo a elaborar los dos campos de prospección esenciales del surrealismo: la escritura automatica y las aportaciones del sueño hipnótico. Agrega la investigadora, <<por este medio, el surrealismo deviene una poética de revelación de experiencias de lo desconocido>>. Más concretamente, la intuición teórica de Breton desarrollada en el <<Segundo Manifiesto Surrealista>>, identifica la actividad automática con la inspiración, subrayando que uno de los modos de

reconocerla es <<en esta forma de cortocircuito que la inspiración provoca entre una idea dada y su correspondiente, —agregando—el surrealismo se ocupa y se ocupara... de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular queda súbitamente a merced de algo más fuerte que él, que le lanza frente a las protestas de su realidad física, hacia ámbitos de lo inmortal>> (cit. por Marta Rodríguez). Sin duda pues, es que para los surrealistas, el logro de las <<más bellas imágenes>> y la especial y alucinante atmósfera surrealista, se logra sólo en virtud de la escritura automática y del azar objetivo que surge en el momento de emergencia de la <<luz de la imagen>> donde se hace presente la reconversión ontológica como <<revelación>>, según las palabras de la autora.

Para la teoría de producción poética fundada por Vicente Huidobro, el creacionismo, la autora plantea una vinculación de otra naturaleza. Ya no es la relación producción poética-automatismo mental, etapa nuclear y primigenia del delirio, sino lo pre-delirante o el delirio mismo como matriz o fondo de donde surge el material estético que recogido por el poeta en un estado de superconciencia o de delirio poético se convierte en metáfora poética. El poeta es para Huidobro <<aquel que sorprende la relación oculta entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar los hilos como las cuerdas de un arpa para producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas>>. (cit. por la autora).

Según Marta Rodríguez, varios aspectos del creacionismo de Vicente Huidobro no han sido plenamente elucidados. Uno de

ellos es su significación como <<teoría estética general>> cuyo postulado referente al delirio poético es fundamental para conocer la esencia del creacionismo. Según la intuición de Huidobro, el delirio sería <<la facultad que tienen ciertas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que los hechos del mundo exterior pueden ponerlo en dicho estado de fiebre y alta frecuencia nemónica>>, donde la razón es sólo el filtro y organizador del delirio, situando por lo tanto, el fenómeno del delirio poético en la esfera de los fenómenos psicopatológicos. E incluso más, el poeta en <<Manifiesto de manifiestos>>, avanza correlacionando el placer estético a manifestaciones psicobiológicas y de flujo sináptico del proceso, a la vez que a peculiaridades de vivencias apofánicas, propias del delirio poético. De ello, y buscando en la literatura científica, Marta Rodríguez también rescata el legado del poeta <<que se adelantaría a su época>>, por la posibilidad de verificar hoy, a la luz de la nueva neurobiología de la conciencia, sus observaciones acerca de los fenómenos psicobiológicos del proceso estético, y el alto nivel de experimentación artística que denota su producción poética creaccionista. De esta manera, el problema de cognición de la estética, aparece en las investigaciones biopoéticas de Marta Rodríguez en primer plano, de la mano de autores como Bense y Maturana, en la medida que se pone el acento en una dimensión globalizada y autopoética del ser vivo, articulada en la inseparabilidad de mente-cuerpo, sentando las bases para la inteligencia de una estética científica, pero conforme a los presupuestos gnoseológicos de una estética filosófica, según Bense, o una estética <<biológica>> según Maturana, quien afirma poniendo en duda uno de los supuestos centrales de la

teoría de sistemas: el de la información que los seres vivos si bien son sistemas abiertos desde el punto de vista material y energético, desde el punto de vista de la información son sistemas cerrados. En otras palabras, los seres vivos no reciben información de su medio. Apoyado en diversos experimentos sobre percepción, Maturana demuestra como los sentidos generan los mismos estados internos ante estímulos diferentes. Demuestra, por ejemplo, que lo que solemos caracterizar como una percepción visual representa una determinada perturbación de la retina. Sin embargo, las mismas reacciones neuronales pueden desencadenarse prescindiendo del objeto supuestamente percibido, siendo para el organismo la primera situación indistinguible de la segunda. Si bien Maturana no nos habla de ideas innatas, podemos preguntarnos con legitimidad si la condición de poeta está clausurada biológicamente, como lo afirma explícitamente este autor cuando dice que <<lo que nos pasa en nuestra experiencia habitual está determinado por nuestro propio existir>>, como ocurre también, pero con mayor intensidad en la experiencia poética, casi parafraseando a Huidobro cuando 80 años atrás decía, sintetizando la significación del delirio en la vida del artista <<el poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de las horas de producción>>, indicando que su fuente inspiradora proviene de su propio ser.

Esta nueva perspectiva epistemológica de la producción poética, donde se diluye la histórica disociación sujeto-objeto, sin duda es un verdadero mérito de Marta Rodríguez. Pero, ¿cuál sería, en esta perspectiva, la verdadera línea demarcatoria que permitiría distinguir el delirio poético, de quien <<genera las más



bellas imágenes>> y el delirio del loco? Pienso que la clave está en la capacidad del individuo para ser capaz de organizar el delirio, es decir, poner su capacidad yoica al servicio de la construcción metafórica. Examinemos esta posibilidad, por lo demás, eje de las investigaciones de Marta Rodríguez que busca de determinar condiciones <<universales de producción en estados alterados de conciencia... que gravitan en el efecto estético y que no son representaciones del mundo objetivo sino de sucesos en las fronteras del lenguaje>>. Nuestro punto de partida es nuevamente el delirio como <<acto de habla>>. Partamos de la base, fundamentados en el aporte de la fenomelogía del delirio, que éste <<es una estructura psíquica original, donde conviven momentos imaginantes y perceptivos, dando lugar a un fenómeno psíquico puro>> (Ojeda, 1992), de donde se puede deducir que tiene una esencia irreductible, previa a cualquier encadenamiento causal. De hecho, el delirio en psicopatología puede dividirse en dos momentos: el estado pre-delirante y el delirio propiamente tal. Para comprender la propuesta teórica de Marta Rodríguez en relación a Huidobro, en torno al proceso de construcción de <<actos de habla>> locos o poéticos, es más pertinente el primero de los dos momentos. Éste (según Berrios et. al, 1996), constituye una forma de magma primordial o matriz patológica a partir de la cual, y dependiendo de ciertas reglas de codificación, se formarán los delirios. Este modelo sostiene que los síntomas son indicadores de un cambio estructural subyacente, con lo que se valida la hipótesis neurobiológica en su fundamento, y que el concepto de síntoma define una clase de fragmentos de comportamiento agrupados de acuerdo a un criterio semiológico dado. En este sentido, el síntoma delirante es una construcción secundaria

de la psicopatología académica, pero en esencia es controlado por códigos personales y culturales que subsumen una serie de experiencias más o menos amorfas o indeterminadas propias de cada individuo. De este modo, los componentes primarios del estado pre-delirante son cogniciones intrínsecas del sujeto que contienen núcleos de preguntas a las que el enfermo debe responder creando así las manifestaciones delirantes. Lo que importa aquí es que el trastorno de la cognición, o el trastorno del efecto o de la conciencia, correspondiente a lo que se ha denominado magma primordial, es percibido y relatado por el paciente como experiencia de un cierto humor, <<misterioso>> o atmósfera <<extraña>>, un estar más allá de las palabras, que secundariamente abre paso o <<dispara>> un acto verbal declarativo que, a menudo, el individuo recoge como una <<revelación>>. En este sentido, las similitudes del proceso de creación poética en un estado de delirio poético, como lo describe Huidobro son evidentes. Así, podemos comprender la declaración del poeta al enfatizar la epifanía del sentido oculto de los fenómenos o de ciertas formas, que al entrelazar el afecto con la palabra (partes de una misma poiesis), pasen a ser imprevistos y den lugar a una revelación que, en tanto <<más sorprendente,... más trascendental será en su efecto>>. En este punto, creemos con Marta Rodríguez, que se alcanza un momento diferenciador de los <<actos de habla>>, que en el caso de los pacientes abre paso a <<actos de habla vacíos>>, no porque no tengan contenido (que siempre lo tienen), sino porque están ubicados en un universo de discurso que reflejan códigos personales o culturales <<intrasmisibles>>, que <<en sí>> pueden ser interesantes, pero que no despiertan la <<comunión afectiva>> propia de la relación mutua normal que ocurre en los

sujetos que se encuentran en un diálogo comunicativo. En cambio, leer a Huidobro como a cualquier poeta verdadero, suscita emoción y sensación de autenticidad. Como nos lo recuerda Lacan (Seminario 3), <<Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro, y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, lo hace nuestro también>>. Y agrega <<la poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo>>. Esto, indudablemente es posible gracias a la construcción de metáforas, propia del poeta que logra poner su yo al servicio de sus revelaciones.

Continuar investigando en la línea propuesta por Marta Rodríguez, obviamente es un desafío para la neurobiología de la conciencia y la psiquiatría, pero con mayor razón para los teóricos de la semiótica y los filósofos del lenguaje.

Dr. Reinaldo Bustos Domínguez
Psiquíatra
Santiago de Chile, 23 de septiembre de 2000.

INTRODUCCIÓN

Este libro, constituido por un conjunto de ensayos acerca de la problemática de la creación poética es producto de la evolución específica de un proceso de investigación enriquecido en la interacción de temáticas, perspectivas e intereses comunes de investigadores de otras latitudes de los campos de la semiótica y de la literatura.

En sus inicios partió de un proyecto de investigación centrado, exclusivamente, en la idea de elucidar el concepto de creacionismo de Vicente Huidobro dado que, inexplicablemente, este concepto no ha constituido problema investigativo para los estudiosos en los términos expuestos por Huidobro. La consideración que el creacionismo escapa a un modelo puramente literario por su avance hacia las problemáticas de frontera del conocimiento (cognición estética) nos llevó a tomar nota de la importancia de los postulados teóricos de Huidobro. Muchos de ellos pueden enfocarse aún desde una perspectiva estética idealista, pero el más relevante desde un punto de vista de un cambio de paradigma epistemológico es el que sintetiza el postulado de delirio poético.

Éste constituye una verdadera contribución científica al estudio de los problemas de la creación poética. En tanto, implica, determinar las condiciones universales de producción en estados alterados de conciencia que dan origen a visiones, audiciones y otros fenómenos que gravitan en el efecto estético y que no son

representaciones del mundo objetivo sino de <<sucesos en las fronteras del lenguaje<<(Deleuze; 1993)>>

Con posterioridad y ya con un conocimiento de la arquitectura del delirio, según un gran número de estudiosos, y en síntesis, de dos psiquíatras españoles (Berrios-Fontenebro de Diego; 1996) se pudo transitar al surrealismo de André Breton; pudiéndose deslindar así los respectivos dominios psíquicos del delirio correspondientes a los fundamentos de estas tendencias poéticas. En la fase predelirante se identificaron rasgos propios del modelo genético esbozado por Breton, caracterizado en su concepto de automatismo psíquico puro. En la del delirio, propiamente tal, y en su caracterización clínica y filosófica de <<acto de habla>> se sustentó la hipótesis del proceso autoconsciente, característico del delirio poético de Huidobro.

Tanto la universalidad como la complejidad de estos modelos han constituido el objetivo central de las aproximaciones de estas teorías a la estética semiótica, inferida de las obras de Deleuze y Guattari. Es posible, además, reconocer en la sustentación esquizoanalítica de estos autores la base de un modelo de creatividad procesual común a todas las formas artísticas. De ahí la relación de ciertos conceptos como el de «expresión» y «sentido» propuestos por los pensadores franceses y el concepto de imagen poética tan rico en experiencias propioceptivas, vale decir, alucinaciones y otros fenómenos intrasíquicos que nos han entregado los poetas.

Este análisis nos hace ver como la ciencia literaria del siglo XX ha dejado al margen de la reflexión científica un sector de problemas vinculados a procesos orgánicos determinantes de articulaciones específicas del lenguaje poético como son las estructuras metafóricas, en especial, las que se construyen en esquemas interactivos.

Desde esta perspectiva se comprende el por qué este lenguaje poético, inspirado en una concepción materialista, no puede constituir un sistema referencial respecto al mundo objetivo y cuáles son sus mecanismos para transmitir el devenir del proceso poético por fluctuación de caos y éxtasis.

De ello se infiere un área específica de investigación de la experiencia poética para la que proponemos el nombre de biopoética, en cuyos fundamentos encontramos las Poéticas de Huidobro, Breton; algunos de sus antecesores de la poesía moderna y otros posteriores en la historia literaria del siglo XX.

La exposición de los ensayos sigue el orden de su presentación en los diferentes eventos internacionales de las asociaciones de semiótica: International Semiotics Institute(ISI) Finland, Asociación Española de Semiótica, Asociación Internacional de Estudios Semióticos, Asociación Mexicana de Estudios Semióticos, y Centro de Literatura Latinoamericana de Poitiers, Francia y Federación Latinoamericana de Semiótica.

La oportunidad de participar en tan diferentes convocatorias permitió la apertura hacia aspectos no propuestos en principio, pero íntimamente relacionados con los problemas del comportamiento de una mente poética en su proceso de producción.



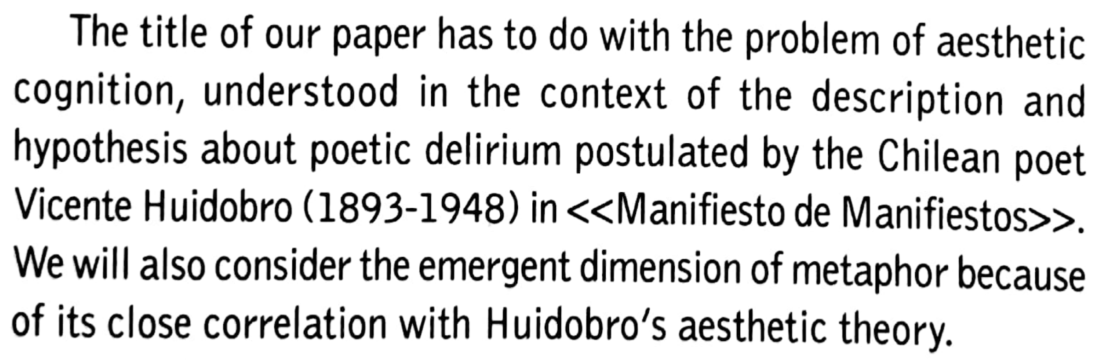
SOME PSYCHOBIOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE POETIC PRODUCTION PROCESS *

ABSTRACT

In the field of literary studies there is no discipline that considers the biological foundations of the aesthetic process, despite its close connection to certain psychophysiological phenomena. In this context, it is interesting to inform about the theory of <<creacionismo>> by the Chilean poet Vicente Huidobro, a pioneer of the Latinoamerican vanguard. His <<creacionismo>> was postulated as a general theory of aesthetic which constitutes a synthesis of the gnoseological tenets of idealist aesthetics, in particular those of German romanticism (F. Schlegel, Schelling and Scheleirmacher) and of scientific approaches in experimental psychology, at the beginning of the XXth c, related to problems of the work of art.

From this perspective, Huidobro's creacionismo can be considered an investigation into the aesthetic signals (able to become psychosensorial, neuronal information), which correlate <<emergent>> textual structures resulting from the metaphoric production. The main aspect in this theory consists in postulating that the created poem (from modernism) can only be produced under a state of <<poetic delirium>> or <<superconscience>>,i. e., emphasizing the cognoscent consciousness (reflexion) as an originating factor of poetic production.





The title of our paper has to do with the problem of aesthetic cognition, understood in the context of the description and hypothesis about poetic delirium postulated by the Chilean poet Vicente Huidobro (1893-1948) in <<Manifiesto de Manifiestos>>. We will also consider the emergent dimension of metaphor because of its close correlation with Huidobro's aesthetic theory.

Our objectives are:

1. to define the concept of poetic delirium in the field of psychopathological phenomena, and

---

* Trabajo presentado en *The emergence of codes and intentions as basis of sing processes.* An interdisciplinary semiotic symposium Man & Nature: Humanities Research Center. Odense University. Denmark, 1995.

* Versión en ingles preparada por el Doctor Miguel Ángel Farías, Director del Magister en Lingüística, Universidad de Santiago de Chile.

2. to demonstrate that due to its configuration, the metaphor allows psychopathological traits to emerge.

Accordingly, we will make reference to phenomenological psychopathology and to some theories about the metaphor. These references will contribute to the analysis and explanation of Huidobro's poetic delirium and concept of metaphor.

Vicente Huidobro's creationism comprehensively combines theory and textual practice within the framework of a scientific analysis of the mind. Therefore, his creationist theory constitutes a modern approach to the cognitive problems of poetic production.

Our work aims at higlighting the scientific quality of creationism or <<general aesthetics theory>>[1] and thus unfolding the coherence between theory and textual practice in Huidobro's creationist work. In our opinion, such coherence underlies the metaphoric principle behind the created image.

Besides defining creationism, Huidobro postulated also his theory as a process of production: <<poetry itself: something which is not aimed at telling or describing things from life but to create a completely independent lyrical whole. That is, the poem itself is its owm aim>>.[2] (De Costa, 1987: 63).

We ask ourselves, consequently, what is production in its form as poetic delirium, as presented in <<Manifiesto de Manifiestos>>? This is a theoretical text which associates aesthetics to a <<scientific philosophy>>[3] and deals with poetic delirium from a psychopathological perspective. In this respect, the creationist theory postulates an observer, a describer and an interpreter of the poetic process, a complex tenet which can be characterized as follows:

<<the poet represents the agonizing drama taking place

[1] Vicente Huidobro thus defined creationism in his essay <<El creacionismo>>.
[2] Anoted by Angel Cruchaga in it´s article.
[3] Vicente Huidobro points out that the artistic enthusiasm in his time and the confrontation of various individual and collective concepts resulting from this very enthusiasm have made aesthetic problems emerge, as in the times of Hegel and Schleiermacher. However, he feels that more precision and accuracy than in those times is now needed. This implies <<taking some distance from metaphysics and getting closer to scientific philosophy: <<La creación pura>>.

between the world and its representation. The one who has never experienced the drama between the object and the word could hardly understand me>> (Huidobro, 1976: 717).

Or rather:

<<the creationist poem can only be born out of a state of superconsciousness or poetic delirium>>. (Huidobro, 1976: 725).

In the essays <<Manifiesto de Manifiestos>>, <<La creación pura>> and <<La poesía de los locos>>, there are many informed references to the mind, the brain, the nervous system and the powers of the spirit that play a role, one way or another, in the poetic act.

This aspect of the poetic production is, therefore, essential to understand the creationist project as a whole, which is aesthetics but reinterpreted under the light of the psychophysical phenomena involved in the aesthetic process.



The importance assigned by creationism to the <<effect>> both in the production process and in its reception is demonstrated in the Gestalt configuration procedures of the <<created poem>>, whose language, because of its own self-generating process, should be interpreted in its pseudo-referential function. In Stierle's words: <<the referential conditions are not understood simply as extratextual antecedents, as in the instrumental use of language, but are produced in the text itself".

All these aspects, generated by the problem about the historical opposition between subject and object (and fundamental to aesthetics) converge on the concept and textual practice of the poetic delirium. Thus, we can see that creationism puts forth a basic tenet: the conception of the work of art as <<creation>> of << a new event produced by the artist>>. Huidobro emphasizes the epiphany of the <<hidden sense of phenomena>> or <<of some new shapes which from being more or less customary become unforseeable>>. The affective and verbal are intermingled

dimensions, both being part of poiesis: <<The more surprising this element is, the more surprising the effect will be>>.

In this line of analysis, we will make reference to two models of production formulated by Huidobro. (Huidobro, 1979: 726).

We find the starting point in <<La creación pura>>, an essay in which the poet outlines what are going to be the object and field of study of aesthetics. Huidobro proposes a model of poetic creation conceived systemically by the interaction between the self and the objective world.

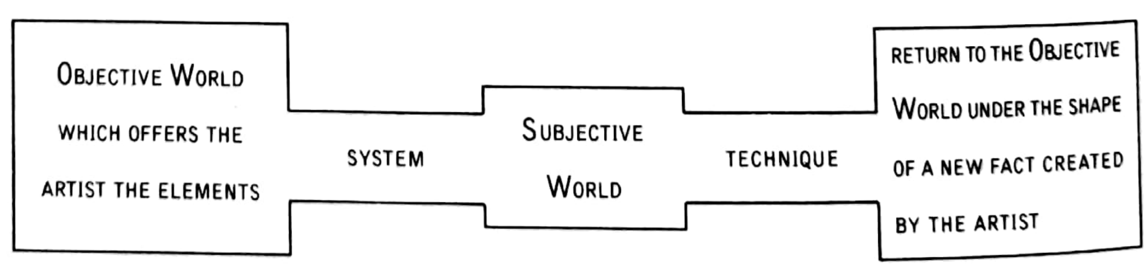
The artist obtains his motives and elements from the objective world. He transforms and combines them, and returns them to the objective world as new events. (Huidobro, 1976:720).

This idea reelaborates the epigraph in his work <<Horizon Carre>>, where the notion of <<creation>>, of <<aesthetic object>> is defined:

to create a poem by picking up its motives from life and tranforming them in order to suffuse it with a new independent life. Nothing anecdotal nor descriptive. Emotion should arise only by the creating virtue.

In Huidobro's scheme <<two bridges>> of interaction are considered: system and technique. The first includes similarity and abstraction operations, by means of which some elements are selected, i.e., some properties are chosen while others are eliminated. The second bridge is technique whose function is to combine those elements.

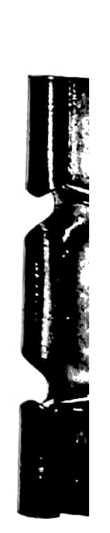
In <<La creación pura>> Huidobro proposes a theory of poetic production which involves the relations between the world and the I (the subjective world), according to the following diagram:



POETIC PRODUCTION

As we can see, the processes of transformation and combination applied onto the elements from the objective world return to the world as new facts. What is theoretically the <<aesthetic object>>, which Huidobro assumes to be free and independent as any other phenomenon from the outer world, needs the real object to exist and be perceived.[4]

Aesthetics or Art Theory, according to Huidobro, should study this <<new event created by the artist, along a study about its genesis or originating process, a task which is done before production itselft>>. This process is <<done in the shadows and could be originated by sensibility or intuition, but when it sees the light, intelligence starts to function>>.



POETIC DELIRIUM

We dwell particularly on the concept of poetic delirium, following the poet's emphasis on it, so as to reflect upon the meaning of Huidobro's work. Despite having been written at he beginning of this the 20th century, his ideas are quite close to recent cognitive theories. One of the most serious and less studied problems in aesthetics is cognition. We think that when Huidobro highlights a global dimension of the spirit, he sets the objective grounds for a poetic science. On such grounds he can thoroughly investigate the possible correlations between poetic structures and the aesthetic effect, i.e., a way to produce aesthetic truth given his control over the mechanisms of textual production.

Huidobro's poetic delirium can be interpreted with the conceptual tools provided by phenomenological psychopathology, the study of secondary states of consciousness, the biology of consciousness (Edelman), and the concept of reflection by German romanticism.

---

[4] Anoted by this author.

Poetry, understood as becoming, as what IS BEING, expresses the process at which the poet is at his experential prime. This is quite meaningful if we think that the poetic experience is, of course, part of the poet's life experience and takes place because of our constant awareness about our organization as living entities. In this level, <<the environment acts only as an unsettling and triggering agent of what happens to us. Then, if what happens to the poet is this state of superconsciousness or poetic delirium we are talking about, we can add: <<For the poet, this state can be triggered by some insignificant and invisible event, unnoticed some times for the poet himself>>. (Huidobro, 1997:125).

In everyday life, what happens to us is determined by the structural present of our own being. Experience, what occurs to us, gets its configuration in this structural present.

On the other hand, art's experience of the extraordinary, which combines the poet's perceptual and eidetic faculties, is expressed in the poetic delirium. There is, then, an increase in being and an expansion of knowing.

<<If I was deprived from the moment of production, the wonderful time of the unmeasurably open look that fills the universe and absorbs it like a pump, the passionate moment of that game which consists in re-uniting on paper the various elements, a chess game against infinity, the only moment that makes me forget routinary reality, I will kill myself.

<<My life depends on that moment of delirium ... The poet doesn't have in his life any other pleasure comparable to the state of clairvoyance of his production hours>>. (Huidobro, 1976:724).

From a biological perspective, our acts in language, our body, is generatively involved in what we experience. This dimension of poetic delirium, which is the aesthetic pleasure, is what Huidobro (and other poets, as well as the great art theoreticians from

German romanticism) had in mind when elaborating his ideas on the process of aesthetic production. F. W. Schelling says in this respect: <<In the same manner aesthetic production starts from the sensation of an apparently irresolute contradiction, it also ends up (according to the testimonies by many artists and those that share their inspiration) with the sensation of an infinite harmony; the fact that this sensation which indicates culmination is at the same time an emotion is already attested by the fact that the artist attributes not only to himself the solution of the contradiction in his work but to a spontaneous gift from nature>>[5]. (Schelling, 1987:110).

Hans Robert Jauss helps us to establish the difference between aesthetic and sensual pleasure when he says that the distance between object and subject is greater for the former. Following Sartre, he explains the relationship between aesthetic rapture and liberation through the imagination. Jauss' thesis says: <<conciousness as productive activity creates a world which is its own work>>. (Jauss, 1978:129). All in all, poiesis understood as poetic ability (know-how) refers to a first aspect of the fundamental aesthetic experience: man can fullfill by means of artistic creation his need to belong to the world (therefore making the strangeness and coldness of the outer world his own work). (Jauss, 1978:131).



We have already seen that a first dimension of poetic production consists of the structural present of our own existence. We could state that the poet's correlations between the psychic states and the hypotheses on brain processes are aimed at defining the organic relation between the whole and its parts.

The psychophysiological characterization of the poetic delirium serves as a starting point for the hyphotesis we have formulated.

<<Delirium is the ability that some people have to feel joy naturally until reaching a state of elation, to possess a brain

[5] In this quotation Schelling depicts the evolutionary line of the aesthetics process.

mechanism so sensitive that the events from the outer world can take them to a feverish state and have a high mnemonic frequency>>.

We know that this aspect was thoroughly investigated at the beginning of the 20th century mainly by Fechner, Bergson and other investigators mentioned in Dilthey's work. (Dilthey, 1945).

In <<Manifiesto de Manifiestos>> every characterization of poetic delirium presupposes a reinforcement mechanism or system of brain or psychic functions involved in the productive process. This idea is clearly reflected in Huidobro's definition of what he understands by superconsciousness:

<<Superconsciousness is attained when our intellectual faculties get a vibrating higher intensity, a wave length, a wave quality, much more powerful than usual>>.

<<In the state of superconsciousness, reason and imagination tresspass the threshold of the usual atmosphere, our brain apparatus is at high pressure>>.

From the perspective of the biology of consciusness as formulated by G. Edelman (Edelman, 1992) this characterization would find its explanation in <<the spirit>>, which is conceived as a process depending on some particular shapes in the organization of matter. This means <<a specific type of biological system which triggers mental processes>> (Edelman, 1992:15). This explanation is the result of <<complex brain systems at different organization levels which can be molecular, celular, organic, transorganic or communicational>> (Edelman, 1992:17).

In the first characterization of supeconsciousness, selfperception of brain waves is emphasized. Another poet, Henri Michaux (Michaux, 1992:13), demonstrates that this is possible in a state of hyperexcitation. If the wave is strong, thinking in the form of nerve impulses and under an oscilatory tension is constantly disturbed by it. Research on secondary states of consciousness, as this author calls the kind of delirium produced

by drugs or by mental diseases (referring to <<mescal drunkness>>), shows that waves are a phenomenon that seems to be at the basis of a great number of characteristics of delirium and that they <<constantly one way or another show up>>.

In his investigation which was supervised by his physician and in which he himself was the object of study, Michaux describes waves similar to the <<grooves of a saw>> at the beginning of the experience. Such waves occur before serious disorders such as madness. Moreover, he experienced other <<identical, wide, and sinuous-like waves which emerge right before extasis (Michaux, 1992:14). According to Michaux, these waves would correlate to a total splitting state of antagonistic impulses of thought and its opposing points of view. The former would be the manifestation of an independent, liberated thought that has <<a nonsensical speed>>. However, in such a state it is possible to move into a coordinated constructed thought that examines under every prism, a thought that is reflected by stages. In Henri Michaux's opinion, <<it is possible for us to think in alternating phases>> (Michaux, 1992:15).

Michaux's findings help us understand some aspects of the description of delirium formulated by Vicente Huidobro: from the faculty that some people have to excite themselves naturally until reaching rapture to his assertion that reason helps delirium organize itself in the creation of this new event which it is producing.

Thoughts in alternating phases underlined by Michaux could be related to Huidobro's assumption that <<the same as with imagination, reason in the delirium climbs up to high altitudes where the earth atmosphere is rarified and one needs special lungs to breathe it. If both are not compatible, reason would choke>> (Huidobro, 1976:725).

<<Reason, according to Huidobro, is the filter and organizer of delirium>>.

Therefore, one can see that the poetic delirium belongs to the realm of psychopathological phenomena, and both Huidobro's characterization and Michaux's remarks find their scientific validation if we consider that <<in delirium imagining and perceptive moments coexist in unity giving rise to a unique psychic phenomenon>> (Ojeda, 1987:85). The basic assumption in this definition is that delirium <<has an irreducible essence and this is previous to any causal chaining>> (Ojeda, 1987:85). Thus, <<delirium is not a quality of normal psychic structures but emerges ab initio as an original structure>> (Ojeda, 1987:17).

In other words, this phenomenon which on a psychophysical level is synthetical, unifying and non-sequential has a particular neuronal representation that bears a direct correspondance with a group of closely connected cells[6]. At this level, one neuron could function, isolated, as an excitatory or inhibitory element for other neurons.

Edelman has explained how neuronal groups as minimal units are organized (Edelman, 1992: 136). He asks himself the question if double entry can account for perceptive categorization, a function which is essential in every attempt to relate physiology to psychology. He finds that it is related to the motor sensory behavoir of animals. Edelman considers that this coupling originates from a higher structure called global cartography. This is a dynamic structure which contains several double entry local maps (sensory and motor) able to interact with unmapped areas of the brain. Such unmapped areas are specialized structures, like the hypothalamus, the basal ganglia and the cerebellum (Edelman, 1992:139). This dynamic structure assures the formation of a dynamic loop able to adjust the animal's gestures and postures to independent tokens of various types of sensory signs. The selection of neuronal groups inside local maps of a global cartography lead to particular categorial responses. For the purposes of our investigation on aesthetic cognition, we need

[6] Called neuronal groups by Edelman.

to be reminded that Edelman objects cognitivism in its claim that the spirit can be described on pure basis, that is, without a detailed biological description of the brain.

To conclude this section and retaking Huidobro, it is necessary to see how pleasure is identified with clairvoyance in the intelectual and intuitive sense of delirium. Every correlation postulated by Huidobro has as common denominator reflexion as trascendental consciousness. Given the fact that German romanticism can be considered, in this respect, a hypothetical model for creationism, we will make a brief summary of the concept of reflexion from the point of view of romanticism: reflexion can be understood as the formal relation between thinking and itself. As a process, it involves the following organization:

First level: <<just thinking and its correlate, something thought>>.

Second level: thinking about that something thought, i.e., self consciousness, which originates from the first level by itself and spontaneously.

Third level: more ambigous than the others and belonging to the plane of the Absolute.



This organization of cognoscent consciousness shows that logic is not the first step of thinking but thinking about thinking, identical to the knowledge of thinking, and this constitutes the gnoseological normative form of romanticism. Thus, Novalis expressed: <<poetic art is only an arbitrary, active and productive use of our organs and thinking itself would not be anything different, and to think and poetic production are, therefore, the same>> (Benjamin, 1988: 99).

Moreover, Huidobro refers to subjective traits of delirium, which can be considered as subjetive foundations of poetic enunciation (production). Such traits are:

1) apodeixis, which is an absolute certainly with respect to signification, as for example, delirium is unreal, absolutely unreal in life, but it is real for the one who produces it and for those who can reach it.

2) self-reference. The subject is at the center of a significant event which stands by its own presence. The subject is its own source and object (Ojeda, 1987:82). In creationism, the technical means, that is, the metaphor, seems to be conceived as intuiting element of the production rule, in Schelling's theory.

3) apophony. From the Greek uncover, reveal, bring to light. In a phenomenological psychopathological analysis, César Ojeda says: This is the characteristic of a revelation of knowledge that immediately understands significations and that has to do with the patient. A patient in delirium behaves like a man before a revelation. Meaning is given to him as something <<manifested>> (Ojeda, 1987:81).

On the same line, Huidobro says: <<So, I say that image is a revelation>>. (Huidobro, 1976:726).

With this quotation we enter into the sphere of the metaphor.

THE METAPHOR

From what we have said, creationism is theoretically and textually in close connection with metaphorical procedures, closely related to a psychobiological perspective including the productive process. We will deal with metaphor by means of an explanation of its productive mechanisms: disjuntive synthesis, similarity, predication and identification.

In a classical definition, the metaphor functions primarily by the fusion (blending) of semantic fields, on the basis of a descriptive analogy. The creationist metaphor constitutes a disjuntive synthesis caused by the collision between two different realities, worlds, and genres. This metaphor is not the result of the sum total or overlapping of similar features of every one of its elements but of the intensity field of its differences (Rovatti, 1990:65). Thus understood, the metaphor suggests a measure between contradictory and differing elements that will have a greater aesthetic effect the more distant they are in their polarity.

The characterization by Pier Aldo Rovatti seems to encompass the metaphoric definition given by the creationist theory:

The poet is the one who catches the hidden relation in quite distant things, the hidden strings which link them. It is necessary to pull the strings like the strings in a harp and produce a resonance which sets the two distant realities in motion. (Huidobro, 1976:726).

The canonical structure of metaphor, both in absentia and in praesentia, stipulates the coming together of two components whose formula A=B implies the principle of transference caused by the metaphor to elaborate its textual production process. The result will be of more semiotic and semantic density the more separated the substitution or comparison procedures are. In other words, the interactive creationist metaphor possesses a weaker tension than the other types of metaphors.

Bearing an important role in this point is the idea that suspension of everyday world done through the use of metaphor uncovers the hidden and opens up to a symbolic dimension (Rovatti, 1990:20). Then, the metaphor provides access to the symbolic world and is closely linked to the enigma, a dimension which is associated to revelation in the creationist metaphor. Chantall Maillard says that wherever there are unknown depths, enigma is present to bring up to the surface the unconnected elements (Maillard, 1992:35).

Man enjoys to be shown some aspects of things, some hidden senses of phenomena or some shapes which from being more or less customary become unforseeable and take double importance. That is why I say that the image is a revelation (Huidobro, 1976:726).

According to the arguments set forth so far, we can see that the configuration of the metaphor has an aesthetic intention associated to the emergence of the symbolic level. In this context, the concept of sameness proposed by Paul Ricoeur (Ricoeur, 1987), could be considered a key to understand the problem of the relationship between poetic delirium and metaphor.

For this author, sameness lays in the frontier between what is verbal and what is psychic and it can be explained by a semantic theory. The metaphor shows the logical structure of sameness and in metaphoric enunciation sameness is perceived despite difference and contradiction. Thus, sameness is predication which operates within the terms that contradiction sets in tension.

In enunciations like the following there is an emphasis on the contrasts through the emergence of new segments:

- Stormy night / darkness bites my head.
- Some memories flee / stampede of hunting game.
- A village / a train stopped on the plain.
- Night / the sexton mistakenly put out the starts.

What sort of mechanisms operate in these examples?

Rene Jongen in his theory on identifying metaphors postulates that the metaphor is not the thing but the naming sign producing meaning. As such, the metaphor displaces the signifier to the level of a referential indicator, constituting by this very mechanism a new and autonomous predication.

The author says that what is at stake is direct or derived assertive attribution from a predicate B to a subject A, given the fact that these elements introduce extralinguistic terms (Jongen, 1980:63-97). From his perspective, the metaphor plays two roles or semiotic functions: to designate and signify, but disseminated over two different signs: the functors subject and predicate. The last one only works as a surname, that is, it gets its name from an empirically relevant quality of the term introduced by the subject. The idea is to describe ALPHA by giving it attributing properties through BETA.

In this way, metaphoric predication identifies a property implied in a term ALPHA with a property implied in a term BETA. Huidobro is interpreted by this characterization when he says: <<Poetry should not imitate aspects of things but adapt itself to

the constructive laws that make up its essence and that give it independence from everything there is>>.

So, in a metaphor like:

- Night / the sexton mistakenly put out the starts.

there is no semantic equivalence between the terms in the polarity. The process of production implies a vision of cosmic hierarchy which presupposes the existence of something superior in the order of the universe. Its textual structure elaborates only an opposition between what is imperfect in the acts (by the sexton) and what is infinitely perfect (the cosmos). This experience of the Absolute involves a subject who produces the text and emphasizes the fruitless moment of poetic thinking by the imperfect star distribution.

To sum up, this and other examples show that there is a secret link between the elements in the metaphor which the poet tries to uncover little by little.

CONCLUSIONS

The relationship between poetic production and cognitive structures can be understood through the investigation of poetic delirium and metaphorical configurations. Vicente Huidobro outlined some of the observable mechanisms which could be described from a psychobiological perspective and thus opened a line of research into aesthetic cognition.

ALGUNOS FUNDAMENTOS PSICOBIOLÓGICOS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN POÉTICO

RESUMEN

No existe en el campo de los estudios literarios una disciplina que investigue los fundamentos biológicos del proceso estético, el cual, sin embargo, tiene estrechas relaciones con algunos fenómenos psicobiológicos. En este contexto, resulta interesante considerar la teoría del creacionismo propuesta por Vicente Huidobro, uno de los pioneros de la vanguardia Latinoamericana, quien postula dicha teoría como un modelo general de teoría estética. Este modelo constituye una síntesis de los principios gnoseológicos de la estética idealista, en particular de los del romanticismo alemán (Schlegel, Schelling y Scheleirmacher) y de los enfoques científicos de la psicología experimental de principios del siglo XX relacionados con ciertos problemas de la obra de arte.

Desde esta perspectiva, entonces, el trabajo de Huidobro se puede considerar como una investigación de las señales estéticas (capaces de convertirse en información neuronal y psicosensorial), las cuales se correlacionan con estructuras textuales emergentes provenientes de la producción metafórica. El postulado principal en esta teoría consiste en considerar el poema, creado sólo puede ser producido bajo un estado de delirio poético o superconciencia, es decir, resaltar la conciencia cognoscente (reflexión) como un factor que origina la producción poética.



INTRODUCCIÓN

El título de nuestro trabajo tiene que ver con el problema de la cognición estética, entendido en el contexto de la descripción e hipótesis del delirio poético postulado por el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) en <<Manifiesto de Manifiestos>>.

Nuestros objetivos en este trabajo son:

1. Definir el concepto de delirio poético en el campo de los fenómenos psicopatológicos.

2. Demostrar que, debido a su configuración, la metáfora permite la emergencia de rasgos psicopatológicos.

Con este propósito, haremos referencia a la psicopatología fenomenológica y a algunas teorías acerca de la metáfora. Estas referencias contribuirán al análisis y explicación de los conceptos de delirio poético, propuesto por Huidobro, y del de metáfora, según otros autores.

El creacionismo de Vicente Huidobro combina comprensivamente teoría y práctica textual dentro de un marco de análisis científico de la mente. Por consiguiente, su teoría creacionista constituye una aproximación moderna a los problemas cognitivos de la creación poética.

Nuestro trabajo se propone destacar la calidad científica del creacionismo como <<teoría estética general>>[7] y de esta manera mostrar la coherencia entre teoría y práctica textual en la obra creacionista de Huidobro. En nuestra opinión, tal coherencia subyace al principio metafórico de la imagen creada.

Además de definir el creacionismo, Huidobro postuló también su teoría como un proceso de producción: <<la poesía misma: algo que no tiene por finalidad, ni narrar ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente>>[8].

En consecuencia, nos preguntamos qué es la producción como delirio poético, según se presenta en <<Manifiesto de Manifiestos>>. Este es un texto teórico que asocia la estética a la filosofía científica y trata el delirio poético desde una perspectiva psicopatológica. Al respecto, la teoría creacionista postula un observador que describe e interpreta el proceso poético, un constructo complejo que se puede caracterizar de la siguiente manera:

<<El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación.

[7] Así define Huidobro el creacionismo en el ensayo homónimo, incluido en *Obras Completas*.

[8] Ángel Cruchaga: <<Conversando con Vicente Huidobro>>, en De Costa, p. 63.

El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme>> (Huidobro 1976: 717).

O bien:

<<El poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético>> (Huidobro 1976: 725).

En los ensayos <<Manifiesto de Manifiestos>>, <<La creación pura>> y <<La poesía de los locos>> existen varias referencias al trabajo de la mente, al cerebro, al sistema nervioso y al poder del espíritu, los cuales juegas un papel preponderante, de una u otra manera, en el acto poético.

Este aspecto de la producción poética es, por tanto, esencial para la comprensión del proyecto creacionista como un todo, el cual es estética, pero reinterpretada a la luz de los fenómenos psico-físicos involucrados en el proceso estético.

La importancia asignada por el creacionismo al efecto tanto en el proceso de producción como en su recepción se demuestra en los procedimientos configurativos del poema creado, cuyo lenguaje, debido a su proceso autogenerativo, debe ser interpretado en su función pseudo referencial. En palabras de Stierle, <<las condiciones referenciales no se entienden simplemente como antecedentes extratextuales, como es el caso del uso instrumental del lenguaje, sino que son producidas en el texto mismo>>. (Stierle 1987: 110).

Todos estos aspectos, generados por el problema en torno a la oposición histórica entre sujeto y objeto (la cual es fundamental para la estética), convergen en el concepto de práctica textual del deliro poético. Así, nosotros podemos ver que el creacionismo inaugura un postulado básico: la concepción de la obra de arte como creación de un hecho nuevo producido por el artista. Huidobro enfatiza la epifanía del sentido oculto de los fenómenos o de ciertas formas que, <<de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas>>. Lo afectivo y lo verbal son dimensiones entrelazadas y ambas son parte de la poiesis: <<Mientras

más sorprenderte sea esta revelación, más transcendental será su efecto>> (Huidobro 1976: 726).

En esta línea de análisis nosotros haremos referencia a dos modelos de producción formulados por Huidobro. Encontramos el punto de partida en <<La creación pura>>, un ensayo en el cual el poeta define cual es el objeto y el campo de estudio de la estética. Huidobro propone un modelo de creación poético concebido sistemáticamente en la interacción entre el yo y el mundo objetivo.

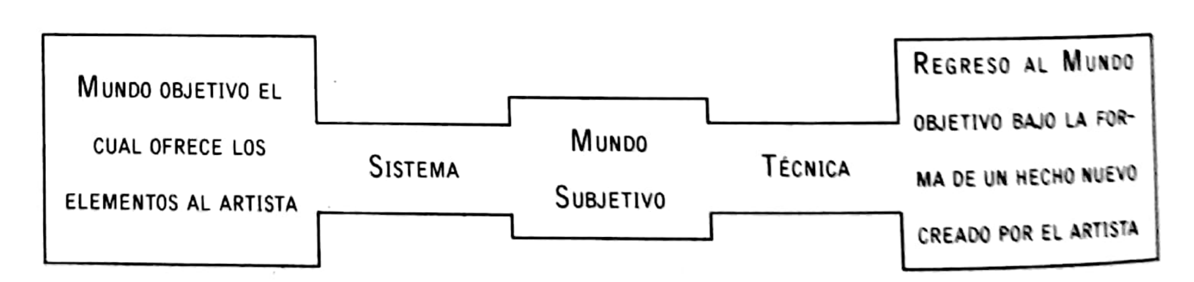
<<El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos>> (Huidobro 1976: 720).

Esta idea reelabora el epígrafe de su trabajo *Horizon Carre* donde se define la noción de creación, de objeto estético:

<<Creer un poème en empruntant a la vie sis motifs et en les transformant pour leur donner un vie nouvelle et independante. Rien d'anectotique ni de descriptif. L'emotion doit naitre de la seule vertu creatrice. Faire un POÈME comme la nature fait un arbre>>. (Huidobro 1976: 224).

En el esquema de Huidobro, se consideran dos puentes de interacción: sistema y técnica. El primero incluye operaciones de abstracción y semejanza, por medio del cual se seleccionan algunos elementos, es decir, se eligen algunas propiedades mientras otras se eliminan. El segundo puente es la técnica, cuya función es combinar esos elementos.

En <<La creación pura>> Huidobro propone una teoría de producción poética, la cual involucra la relación entre el mundo y el yo (el mundo subjetivo) de acuerdo al siguiente diagrama:



Como vemos, los procesos de transformación y combinación aplicados en los elementos del mundo objetivo vuelven al mundo en la forma de hechos nuevos. Lo que es teóricamente el objeto estético, lo cual Huidobro considera libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, <<necesita del objeto real para existir y ser percibido>> (Bense 1973: 22).

La Estética o Teoría del Arte, de acuerdo a Huidobro, debería estudiar este nuevo hecho creado por el artista, en conjunto con un estudio de su gestación o proceso originario. Esta tarea se realiza antes de la producción misma y es una actividad que transcurre en la sombras del inconsciente, que sólo al exteriorizarse alcanza su dimensión consciente.

DELIRIO POÉTICO

Nos centramos particularmente en el concepto de delirio poético, de acuerdo al énfasis que el propio poeta pone en él, de manera de reflexionar sobre el significado de la obra de Huidobro. A pesar de haber sido escrito a comienzos del siglo XX, sus ideas concuerdan en gran medida con actuales teorías cognitivas. Uno de los problemas más serios y menos estudiados es la cognición estética. Cuando Huidobro resalta la condición global del espíritu, él abre caminos para la formulación de una ciencia poética. Sobre esta base, él puede entonces investigar con detenimiento la posible correlación entre las estructuras poéticas y el efecto estético, es decir, una manera de producir la verdad poética dado su control sobre los mecanismos de la producción textual.

El delirio poético, así propuesto por Huidobro, puede interpretarse utilizando las herramientas conceptuales de la psicopatología fenomenológica, del estudio de estados alterados de conciencia, de la biología de la conciencia (Edelman) y del concepto de autoconciencia del romanticismo alemán.

La poesía, entendida como devenir, como lo que ESTÁ SIENDO, expresa el momento en el cual el poeta se encuentra en su mejor estado experiencial. Esto es bastante significativo si pensamos que la experiencia poética es, por supuesto, parte de la experiencia vital y ocurre debido a nuestra conciencia constante acerca de nuestra organización como entidades vivas. En este nivel de análisis, el medio externo actúa sólo como agente perturbador y gatillador de lo que nos sucede. Por tanto, si lo que le acontece al poeta es este estado de superconciencia o delirio poético, podemos agregar que <<puede producirse>>, <<puede desencadenarse mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta>> (Huidobro 1976: 725).

En la vida cotidiana, lo que nos sucede está determinado por el presente estructural de nuestro propio ser y la experiencia, entonces, alcanza su configuración en este presente estructural.

Desde otro ángulo, la experiencia artística de lo extraordinario, que combina las facultades eidética y perceptuales del poeta, se expresa en el delirio poético. Existe, por tanto, un incremento en el ser y una expansión del conocimiento.

<<Si me arrebataran el momento de la producción, el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente abierta hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría.

Mi vida está pendiente de ese momento de delirio. Encuentro que lo demás no vale la pena de sufrirlo. El poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de la horas de producción>> (Huidobro 1976: 724).

Desde una perspectiva biológica, nuestro actuar en el lenguaje, nuestro cuerpo, está generativamente involucrado en lo que experi-

mentamos. Esta dimensión del delirio poético, el placer estético, es lo que Huidobro (otros poetas y los grandes teóricos del romanticismo alemán, tenían en mente al elaborar sus ideas sobre el proceso de producción estética. Al respecto, Schelling expresa que de la misma manera que la producción poética comienza a partir de la sensación de una contradicción aparentemente irresoluta, también termina (de acuerdo a los testimonios de varios artistas y de aquellos que comparten su inspiración) con la sensación de una armonía infinita. Ahora, el hecho determinó que esta sensación sea a la vez una emoción se comprueba porque el autor le atribuye no sólo a sí mismo la solución de contradicción en su obra sino a un don espontáneo de la naturleza. (Schelling 1987: 110).

Por otra parte, Hans Robert Jauss nos ayuda a establecer la diferencia entre el placer estético y el placer sensual cuando expresa que la distancia entre el objeto y el sujeto es mayor en el primero. Siguiendo a Sartre, Jauss explica la relación entre delirio estético y liberación por medio de la imaginación. La tesis de Jauss dice que la conciencia como actividad productiva crea un mundo que se constituye en su propia obra (Jauss 1978: 129).

Hemos visto que una primera dimensión de la producción poética está constituida por el presente estructural de nuestra existencia propia. Podemos entonces señalar que las correlaciones que establece el poeta entre los estados psíquicos y las hipótesis sobre los procesos cerebrales están orientadas a definir la relación orgánica entre el todo y sus partes. Por tanto, la caracterización psicofisiológica del delirio poético sirve como punto de partida para la hipótesis que hemos formulado.

<<El delirio es la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que lo hechos del mundo exterior pueden ponerlos en dicho estado de fiebre y alta frecuencia mnemónica>>. (Huidobro; 1976: 725).

Sabemos que este aspecto fue investigado en profundidad a principios del siglo XX por Fechner, Bergson y otros investigadores mencionados por Dilthey (1945).

En «Manifiesto de Manifiestos» cada descripción del delirio poético presupone un mecanismo o sistema de refuerzo de las funciones cerebrales o psíquicas que forman parte del proceso productivo. Esta idea queda claramente reflejada en la definición que Huidobro formula de superconciencia:

<<La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud, una calidad de onda mucho más poderosa quede ordinario>>.

<<En el estado de superconciencia, la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hayan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión>> (Huidobro; 1976:725).

Desde la perspectiva de la biología de la conciencia formulada por Edelman esta caracterización encontraría su explicación en el espíritu, el cual es concebido como un proceso que depende de algunas formas específicas en la organización de la materia, es decir, un tipo particular de sistema biológico que gatilla procesos mentales. Esta explicación es el resultado de sistemas cerebrales complejos en diferentes niveles de organización, los cuales pueden ser moleculares, celulares, orgánicos, transorgánicos o comunicacionales.

En la primera caracterización se resalta la superconciencia, la autopercepción de las ondas del cerebro. Henri Michaux, otro poeta, demuestra que esto es posible en un estado de superexcitación. Si la onda es fuerte, ella perturba el pensamiento en la forma de impulsos nerviosos y de tensión oscilante. La investigación sobre estados secundarios de conciencia, como este autor denomina el tipo de delirio producido por las drogas o las enfermedades mentales

(refiriendose a una embriaguez de mescal), demuestra que las ondas son un fenómeno que parece estar a la base de un gran número de características del delirio y que de una u otra manera están constatemente apareciendo.

En esta investigación que fue supervisada por su médico y en la cual el mismo fue objeto de estudio, Michaux describe ondas similares a aquelllas de los dientes de un serrucho al principio de la experiencia. Tales ondas ocurren antes de algunos desordenes serios como la locura. Además, el experimentó otras ondas idénticas, amplias y sinuosas, las cuales emergen justo antes del éxtasis. De acuerdo a Michaux, estas ondas se correlacionarían con un estado divisivo total de impulsos antagonistas de pensamiento y sus puntos de vista opuestos. Lo primero sería la manifestación de un pensamiento independiente, liberado que tiene velocidad sin sentido. Sin embargo, bajo tal estado es posible avanzar a un pensamiento construido coordinadamente capaz de examinar bajo cada prisma, un pensamiento que se refleja por etapas. En opinión de Michaux, <<es posible que pensemos en etapas alternantes>> (Michaux 1992: 15).



Los hallazgos de Michaux nos ayudan a entender algunos aspectos de la descripción del delirio formulada por Vicente Huidobro: desde la facultad que algunas personas poseen para excitarse a sí mismas en forma natural y alcanzar el éxtasis hasta su aseveración de que la razón ayuda a organizar el delirio en la creación de este nuevo evento que está produciendo.

Los pensamientos en fases alternativas resaltados por Michaux se pueden relacionarse con los postulados enunciados por Huidobro.

De acuerdo al poeta chileno, la razón es el filtro y el organizador del delirio. Por lo tanto, se puede ver que el delirio poético pertenece al ámbito de los fenómenos psicopatólogicos y que tanto la caracterización de Huidobro como las investigaciones de Michaux

encuentran su validación científica si consideramos que <<El delirio posee una estructura híbrida, en la que conviven unitariamente momentos imaginantes y perceptivos, dando lugar a un fenómeno psíquico nuevo>>(Ojeda 1987: 85). El supuesto básico en esta definición es que el delirio <<no es una cualidad de estructuras psíquicas normales, si no que surge *ab initio* como una estructura original>> (Ojeda 1987: 17).

En otras palabras, este fenómeno, que en un nivel psicofísico es sintético, unificador y no secuencial, posee una representación neuronal específica que se corresponde directamente con un grupo de celulas estrechamente conectadas[9].

Edelman ha explicado como se organizan los grupos neuronales como unidades mínimas. Él se pregunta si la doble entrada puede dar cuenta de la organización perceptual, un función que es esencial en todo intento de relacionar la fisiología y la psicología. Él encuentra que este fenómeno está relacionado con el comportamiento senso-motor de los animales. Edelman considera que esta relación se deriva de una estructura superior llamada cartografía global, la cual es de una estructura dinámica que contiene varios mapas locales de doble entrada (sensorial y motor) capaz de interactuar con áreas del cerebro aún sin mapas. Estas últimas áreas son estructuras especializadas, como el hipotálamo, los ganglios basales y el cerebelo, las cuales facilitan la formación de un bucle dinámico que puede adaptar los gestos y posturas del animal a especímenes independientes de varios tipos de señales sensoriales. La selección de grupos neuronales dentro de los mapas locales de una cartografía global conduce a respuestas categoriales específicas. Para efectos de nuestra investigación de la cognición estética, conviene recordar que Edelman objeta el postulado del cognitivismo de que el espíritu puede ser descrito sin recurrir a una detallada descripción biológica del cerebro. Para concluir esta sección y retomando a Huidobro, es necesario

[9] Lo cual Edelman llama <<grupos neuronales>>.

ver como el placer se identifica con la clarividencia en el sentido intelectual e intuitivo del delirio.

Toda correlación postulada por Huidobro tiene como denominador común la reflexión como conciencia trascendental. Dado el hecho que el romanticismo alemán puede ser considerado en este sentido, un modelo hipotético del creacionismo, haremos un resumen de este concepto desde la perspectiva de la reflexión que puede ser entendida como la relación formal entre el pensamiento y sí mismo. Como proceso, involucra la siguiente organización:

Primer nivel: sólo pensamientos y su correlato, algo pensado,

Segundo nivel: pensamiento sobre ese algo pensado, es decir, autoconciencia, la cual se origina del primer nivel por sí misma y espontáneamente.

Tercer nivel: más ambiguo que los otros y perteneciente al plano de lo absoluto.

Esta organización de la conciencia cognoscente muestra que la lógica no es el primer paso del pensamiento, sino que el pensamiento del pensamiento, idéntico al conocimiento del pensamiento, y éste constituye la forma normativa gnosealógica del romanticismo. En este sentido, Novalis afirma que <<Tal vez el arte poético es sólo un uso arbitrario, activo, productivo, de nuestros órganos -y el propio pensamiento no sería quizás algo demasiado diferente- y pensar y poetizar son, por consiguiente, lo mismo>> (Benjamin 1988: 99).

Más aún, Huidobro se refiere a los rasgos subjetivos del delirio, los cuales pueden ser considerados como los fundamentos subjetivos de la enunciación. Tales rasgos son:

1. Apodeixis, la cual es una certeza absoluta acerca de la significación, como por ejemplo, el delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida, pero es real para el que lo produce y para aquellos que lo alcanzan.

2. Autorreferencia. El sujeto está al centro de un acontecimiento significante que se destaca por su sola presencia. El sujeto

es su propia fuente y objeto. En el creacionismo, los medios técnicos, es decir la metáfora, parece ser concebida como un elemento intuitivo de la regla de producción, en la teoría de Schelling.

3. Apofanía. Del griego revelar, traer a la luz, descubrir. En un análisis psicopatológico fenomenológico, Ojeda dice: <<Este carácter de revelación es un saber que se impone de inmediato acerca de significaciones y que tiene que ver con el paciente al que el *significado le es dado de un modo manifiesto*>> (Ojeda 1987: 81).

En la misma línea de ideas, Huidobro dice <<Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación más trascendental será su efecto>> (Huidobro 1976: 726).

Con esta cita, entramos en la esfera de la metáfora.

LA METÁFORA

De acuerdo a lo que hemos dicho, el creacionismo está teórica y textualmente conectado con los procedimientos metafóricos y con la perspectiva psicobiológica que incluye el proceso productivo. Trataremos la metáfora por medio de una explicación de sus mecanismos productivos: la síntesis disyuntiva, similaridad, predicación e identificación.

En una definición clásica, la metáfora funciona esencialmente por medio de la fusión de campos semánticos sobre la base de un analogía descriptiva. La metáfora creacionista constituye una síntesis disjuntiva causada por la colisión entre dos realidades, mundos o géneros diferentes. Esta metáfora no es el resultado de la suma total o de la superposición de rasgos similares de cada uno de sus elementos, sino que de la intensidad de campo de sus diferencias. Así entendida, la metáfora sugiere una medida entre elementos contradictorios y diferenciales que tendrán un mayor efecto estético mientras más distantes se encuentren en su polaridad.

La caracterización de Pier Aldo Rovatti parece incluir la definición metafórica ofrecida por la teoría creacionista:

<<El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos y los que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas>>. (Huidobro 1976:726).

La estructura canónica de la metáfora, tanto in absentia como in praesentia, estipula la conjunción de dos componentes cuya formula A=B involucra el principio de la transferencia causada por la metáfora con el fin de elaborar su proceso de producción textual. El resultado será de mayor densidad semiótica y semántica mientras más separadas se encuentren la substitución y la comparación. En otras palabras, el metáfora creacionista interactiva posee una tensión más débil que otro tipo de metáforas.

La idea que la suspensión del mundo cotidiano a través del uso de la metáfora descubre lo oculto y se abre a una dimensión simbólica cobra un papel importante en este punto. Por tanto, la metáfora ofrece acceso al mundo simbólico y está íntimamente ligada al enigma, una dimensión que se asocia a la revelación en la metáfora creacionista. Chantall Maillard dice que donde quiera que haya profundidades desconocidas, el enigma está presente para traer a la superficie los elementos inconexos. (Maillard 1992:35).

<<Al hombre le gusta que se le muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos, o ciertas formas que, de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas, a adquirir doble importancia>> (Huidobro 1976: 726).

De acuerdo a los argumentos que hemos propuesto hasta el momento, podemos ver que la configuración de la metáfora tiene una intención estética asociada a la emergencia del nivel simbólico. En este contexto, el concepto de igualdad propuesto por Ricoeur puede servir de clave para la comprensión del problema de la relación entre el delirio poético y la metáfora.

Para este autor, la semejanza se ubica en la frontera entre lo verbal y lo psíquico y puede ser explicada por una teoría semántica. La metáfora muestra la estructura lógica de la semejanza y en enunciación metafórica esta semejanza se percibe a pesar de la diferencia y la contradicción. Entonces, la semejanza es un hecho de la predicación que opera en medio de los términos que la contradicción pone en tensión. (Ricoeur; 1977).

En enunciaciones como las siguientes se presenta un énfasis en el contraste por medio de la emergencia de nuevos segmentos:

- Noche de tormenta / La oscuridad me muerde la cabeza (HC).
- Se siente huir algunos recuerdos / Piezas de caza desbandadas (HC).
- Un villorio / Un tren detenido sobre el llano (PA).
- La noche / El sacristán equivocado que apagó las estrellas (PA).

¿Qué tipo de mecanismos entran en operación en estos ejemplos?

Rene Jongen en su teoría de identificación de las metáforas postula que la metáfora no es la cosa sino la señal que nombra y produce el significado. Como tal, la metáfora desplaza al significante al nivel del indicador referencial y construye por este preciso mecanismo una predicación nueva y autónoma.

El autor dice que lo que está en juego es la atribución directa o derivada de un predicado B a un sujeto A, dado el hecho que estos elementos introducen términos extra lingüísticos. Desde su perspectiva, la metáfora cumple dos papeles o funciones semióticas: designar y significar, pero de manera diseminada en dos signos diferentes, el sujeto functor y el predicado. Este último sólo puede funcionar como un sobrenombre, es decir, obtiene su nombre de una cualidad empíricamente relevante del término introducido por el sujeto. La idea es describir a A por medio de darle propiedades atributivas a través de B.

De esta manera, la predicación metafórica identifica una propiedad implícita en un término A con una propiedad implícita

en un término B. Esta descripción queda interpretada por Huidobro cuando señala: <<La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas sino seguir las leyes constructivas que forman su esencia y que le dan la independencia de todo lo que es>> (Huidobro; 1976: 750).

Entonces, en una metáfora como:

La noche / El sacristán equivocado que apagó las estrellas

No hay equivalencia semántica entre los términos de la polaridad. El proceso de producción implica una visión de jeraquía cósmica que presupone la existencia de algo superior en el orden del universo. Su estructura textual elabora solamente una oposición entre lo que es imperfecto en los actos (por el sacristán) y lo que es infinitamente perfecto (en el cosmos). Esta experiencia de lo absoluto implica a un sujeto que produce el texto y resalta un matiz de esterilidad del proceso de la creación poética.

Para resumir, éste y otros ejemplos demuestran que hay un lazo secreto entre los elementos de la metáfora, los cuales el poeta trata de descubrir poco a poco.



CONCLUSIONES

La relación entre la producción poética y las estructuras cognitivas puede ser entendida por medio de la investigación del delirio poético y de las configuraciones metafóricas. Vicente Huidobro describe algunos de los mecanismos observables que se pueden definir desde una perspectiva psicobiológica y, de esta manera, abrió una línea de investigación de la cognición estética.

EL CREACIONISMO DE VICENTE HUIDOBRO:
Un modelo analógico de producción textual*

RESUMEN

Delirio y metáfora son dos aspectos que se dan íntimamente unidos en el proceso de producción poética caracterizado en la teoría creacionista de Vicente Huidobro, especialmente en uno de sus manifiestos teóricos: <<Manifiesto de Manifiestos>>. En consecuencia, la problemática de la producción poética se analizará según el enfoque de este texto en el que Vicente Huidobro correlaciona el placer estético a manifestaciones psicobiológicas y de flujo sináptico del proceso, a la vez que a peculiaridades de vivencias apofánicas, propias del delirio poético. (El poema creacionista sólo puede ser producido en un estado de superconciencia o de delirio poético).

Esta correlación se examinará primero en un plano de los fenómenos psicobiológicos y del orden de una <<biología de la conciencia>> (Dr. Gerald Edelman) y de referencias clínicas de psicopatologías fenomenológicas en las que se incluye el testimonio del poeta André Michaux.

En esta perspectiva, la producción poética creacionista se puede considerar una investigación de <<señales estéticas>> portadoras de información psicosensorial y neuronal cuyo correlato es la producción de la metáfora textual <<emergente>>. En suma, como efectivamente de acuerdo al postulado de Vicente Huidobro, la producción poética implica la concordancia de un estado de exaltación y de apofanía y el proceso metaforizador del texto. (Huidobro, Ricoeur, Jongen, Blumemberg, Rovatti y otros teóricos de la metáfora).

Nadie duda de la extraordinaria contribución al estudio sistemático de la literatura de un connotado conjunto de propuestas teóricas formuladas en este siglo. Ello no impide ver, sin embargo, que con todo lo que ha significado para el desarrollo de una ciencia

---

˙Trabajo presentado en *Primer simposio nacional de investigación multidisciplinaria*, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, 1995.

* Trabajo similar con el nombre de <<Delirio y Metáfora>> en: *Locos, excéntricos y marginales en la literatura latinoamericana*, Coloquio Internacional, Universidad de Poitiers, Francia, junio 1996.

literaria, ha dejado al margen de la reflexión científica un sector de problemas relacionados con la producción del texto cuyas implicancias biológicas son en gran medida, determinantes de las articulaciones específicas del texto, mediante las que se realiza como obra de arte. Este aspecto, excluido de dichas propuestas, es sin embargo, objeto de testimonio de experiencia poética de las grandes figuras de la tradición poética de la modernidad. En este sentido constituye una forma de <<teoría>>, es decir, un acto de contemplación lúcido de lo que se experimenta, psíquica y somáticamente, en el proceso estético y cuyas tensiones se subliman en la experiencia formal del texto.

En este contexto se sitúa la investigación del creacionismo de Vicente Huidobro, que considerado como una <<teoría estética general>> implica, como veremos más adelante, toda esta problemática. Por el momento, es necesario destacar que últimamente han surgido nuevas postulaciones del estudio de la literatura, con especial énfasis en la referencia del proceso imaginario en la producción o recepción de la obra. Este cambio, en gran parte se debe al avance científico en el área de estudios de biología cerebral, que propugna nuevos enfoques de la <<conciencia>>[10] (Edelman; 1992) y en los de antropología que hacen referencia a las <<dominaciones posturales>>[11] (Rubio; 1991) o los que postulan aproximaciones inéditas al problema de cognición (Varela;1992). Tanto estas obras como las que se orientan por ellas, crean un campo de convergencia conceptual que hace posible la explicación de una teoría estética tan interesante como el creacionismo de Vicente Huidobro.

Conocemos el extraordinario legado poético de Huidobro. Pero tal vez no nos hemos percatado de la importancia de su herencia teórica, obra que une, de manera singular, lo propio de la dinámica de la teorización con cierto grado de rigor científico,

---

[10] Nos referimos al importante trabajo de Gerald M. Edelman, *Biologie de la conscience*.

[11] La noción de <<dominantes posturales>> introducida por Gilbert Durand, en el campo de la antropología de lo imaginario ha sido extraordinariamente acogida por los estudiosos de la poesía.

por lo verificable de sus observaciones acerca de los fenómenos psicobiológicos del proceso estético, y el alto nivel de experimentación artística que denota su producción poética creacionista[12] (Huidobro;1976). Correlacionando estos dos aspectos es posible considerar al creacionismo como una creación de señales estéticas, susceptible de convertirse en información[13] (Moles; 1975: 23) psicosensorial y neural, y cuyo correlato textual corresponde a las articulaciones metafóricas. Esta investigación es posible, en la medida en que el poeta es la autorreferencia del proceso producido en estado de <<delirio poético o superconciencia>> (Huidobro; 1976:725). En esta forma, Vicente Huidobro sienta las bases de una *ciencia poética* que podrá investigar, en profundidad, en qué forma la actividad del espíritu interviene en el proceso creativo.

MODELO ANALÓGICO

Ante todo, nos interesa elucidar la interacción del proceso psicofísico en su globalidad y la producción textual. En otras palabras, del delirio poético y la metáfora, en el supuesto que ésta posea una capacidad expansiva y un mecanismo productor de <<disonancia>> de la conciencia (Blumenberg; 1995: 99) que la convierte en el elemento capital de la producción del texto, y del <<objeto estético>> (Bense; 1973: 72) que le confiere la categoría de obra de arte.

Por otra parte, coincidiendo el concepto de <<objeto estético>> con la problemática de la cognición estética, la elaboración del modelo presupone un campo de convergencia de diversas disciplinas en torno a la problemática de la cognición y su incidencia en el proceso metaforizador del texto. Por ello, es preciso subrayar que la cognición estética es un punto crucial en este trabajo, dado

---

[12] Concepto definido en <<Manifiesto de manifiestos>>.

[13] Al hablar de señales hacemos alusión al hecho que según Moles la sensación se encuentra cuantificada por una serie de umbrales diferenciales situados entre los umbrales sensibilidad y saturación.

que según la formulación <<del hecho nuevo>> como el <<objeto estético>> del creacionismo es la esencia de esta teoría. Es importante, por otra parte, comprobar que este concepto difiere por completo del uso convencional de este término (Eco; 1990), inclusive en el campo del cognitivismo, en que <<cognición>> se entiende <<como una manipulación de signos al estilo de los ordenadores digitales>> (Varela; 1992). De este modo, un argumento como el que afirma que <<la mente opera manipulando signos que representan rasgos del mundo o representan el mundo como si fuera de tal manera>> (Varela; 1992: 32) no es, en absoluto, válido en el campo de la experiencia poética, no sólo según la teoría creacionista, sino de toda propuesta estética cuyos principios gnoseológicos se constituyen en la reflexión. Podemos entender la poesía según la sentencia de Navalis: <<La poesía es el sentido activo del pensamiento>>.

Así los objetivos de este trabajo son:

1. Delimitar la noción de deliro poético, tanto en el campo de los fenómenos psicopatológicos como en referencia a algunos alcances de la filosofía trascendental (F.W.J. Schelling).

2. Demostrar que la metáfora, debido a su configuración, posibilita la emergencia de la <<revelación poética>>, acto apofánico de la conciencia, que es un rasgo eminentemente del delirio poético.

DELIRIO POÉTICO

La importancia que otorgamos al delirio poético, recogiendo el énfasis del propio autor, expresa nuestro interés en reflexionar sobre la significación de una obra, que publicada a comienzos de este siglo, aparece en la perspectiva que hemos esbozado, paradójicamente cercana a las más recientes teorías preocupadas por

problemas de la cognición, particularmente aquellas que ponen en cuestión lo que se sintetiza con la expresión de <<mito del objetivismo>>.

Uno de los problemas menos dilucidados o equivocadamente dilucidados en el campo de la estética, ha sido, precisamente, el del tipo de cognición de la estética. Nos parece, desde ese punto de vista, que Vicente Huidobro, al poner el acento en una dimensión globalizada del espíritu, esto es, articulada en la inseparabilidad de mente-cuerpo, sienta las bases de una estética científica, pero conforme a los presupuestos gnoseológicos propios de una estética filosófica (Bense; 1972:22). De ahí su carácter distintivo respecto a otras propuestas estéticas en que está ausente el aspecto experiencial de la reflexión filosófica.

En realidad la experiencia poética es un aspecto de la experiencia de vida del poeta, un aspecto que podríamos denominar hermenéutica experiencial si nos atenemos al hecho de que <<el artista>> como comenta F.D.E. Schleiermacher <<corre en pos de todo cuanto pueda convertirse en señal y símbolo de la humanidad. Escudriña el tesoro de la lengua del caos de los tonos conforma un mundo y busca armonía y sentidos secretos en los bellos matices de la naturaleza>>. (Schleirmacher; 1991:45).

Ciertamente, como se afirma en los trabajos de Humberto Maturana, parte de la vida del hombre se da como permanente realización de su organización como seres vivos, reduciéndose el medio sólo a algo semejante a un estímulo, en su acción de agente perturbador y desencadenante de lo que nos ocurre. <<De modo que lo que nos pasa en la experiencia habitual está determinado por nuestro propio existir, como ocurre también, pero con mayor intensidad en la experiencia poética>> (Maturana – Varela; 1994).

Las posibles aproximaciones al término <<delirio>> son múltiples, como lo ilustran los mitos, los cultos de posesión o

trances místicos, además de otras manifestaciones de este orden. Pero el texto de Huidobro, <<Manifiesto de Manifiestos>> pone de relieve sólo las que connotan las propiedades estéticas del discurso poético y las que se insertan en el orbe de las descripciones clínicas de fenómenos psicopatológicos. Vistas en su conjunto en <<Manifiesto de Manifiestos>>, cada una de las caracterizaciones del delirio poético, hace presuponer un mecanismo o sistema de intensificación de las funciones psíquicas o cerebrales implicadas en el proceso productivo, en su trazado de progresión eufórica y de clarividencia, como queda en claro, en las referencias de delirio de Huidobro que subrayan el placer estético como una forma de unidad de conciencia.

Así, Huidobro identifica el delirio como <<el instante de la producción>>, que describe como <<el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba>>, y con clara reminiscencia mallarmeana lo caracteriza en términos de <<el instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos de esa partida de ajedrez contra el infinito>>. Y refiriéndose al plano de su experiencia personal afirma: <<es el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana>>... <<mi vida está pendiente de ese momento de delirio>>. Sintetizando por último la significación del delirio en la vida del artista dice: <<El poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de las horas de producción>> (Huidobro; 1976: 724).

A partir de estos ejemplos, recordemos que los actos del lenguaje involucran la corporeidad de manera generativa, con respecto a lo que experimentamos. Como lo hemos dicho, esta dimensión abarca la experiencia total de poeta y a ello se refiere fundamentalmente en los discursos teóricos que acompañan su producción poética, como en Huidobro y sus antecesores en la

tradición de la poesía moderna, Mallarmé especialmente. Refirámosnos por el momento al deliro poético en su evolución discursiva según la paradigmática caracterización de F.W.J. Schelling (Schelling; 1991: 415).

Así como la producción estética parte del sentimiento de una contradicción aparentemente insoluble, también termina según la confesión de todos los artistas y de todos los que participan de su inspiración, en el sentimiento de una armonía infinita; y que este sentimiento que acompaña la culminación sea a su vez una emoción lo prueba ya (el hecho) de que el artista atribuya la completa solución de la contradicción que ve en su obra no (sólo) a sí mismo sino a <<un don espontáneo de su naturaleza>>.

EL DISEÑO PSICOPATOLÓGICO Y TRASCENDENTAL DEL DELIRIO



Huidobro tuvo una competencia científica admirable en el tema (no en vano siguió cursos de psicología y parapsicología en la Sorbonne)(Huidobro; 1976: 732). En <<Manifiesto de Manifiestos>> hace gala de estos conocimientos refiriéndose tanto a las manifestaciones internas como externas del delirio poético. Es evidente en estas descripciones que la concepción clave del <<espíritu como principio constructivo del arte>> sustentado por la estética idealista, cede lugar en el creacionismo o <<teoría estética general>> a una concepción del <<espíritu>> como <<un proceso que depende de ciertas formas particulares de la organización biológica, que pueden ser moleculares, celulares, orgánicas, transorgánicas o de comunicación>> (Edelman; 1992). De tal modo es actual su pensamiento que puede ser descrito en términos tan novedosos como los de una teoría biológica de la conciencia. Lo vemos, fundamentalmente, en su definición de superconciencia que en su equivalencia a una conciencia trascendental puede ser descrita ya en términos de una tesis de psicopatología fenomenológica, ya

en la perspectiva testimonial y clínica de otro poeta: Henri Michaux. Por supuesto, mediante referencias a la reconfiguración neuronal que implica el proceso y, por cierto, también en el ámbito estricto de la estética filosófica en sus conexiones con el discurso teórico de la crítica de arte del romanticismo alemán. Así, los rasgos trascendentales de la superconciencia se explican en primer término como efecto de <<la convergencia de todas las facultades>>, cuya sincronización se mide por grados de intensidad de las ondas cerebrales:

«Nuestras facultades adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda infinitamente más poderosa que de ordinario» (Huidobro; 1976: 725).

Por otra parte, la actividad trascendental de esta superconciencia se fija en torno a la de la razón y de la imaginación como si fueran los poderosos imanes que atraen la convergencia y reconfiguración de los agrupamientos neuronales.

A propósito de esta hipótesis, puede surgir la duda acerca de la posibilidad de llegar a este tipo de descripciones en un acto de autopercepción interna. En apoyo de Huidobro acogemos el testimonio del poeta surrealista Henri Michaux (1972).

De acuerdo al relato de sus experiencias con drogas utilizadas para investigar <<los estados segundos de conciencia>> o estados de delirios producidos por drogas o enfermedades mentales, Michaux plantea que la autopercepción es posible en un estado de hiperexcitación, como él mismo pudo observar en sesión controlada médicamente, por embriaguez mescalínica u otra forma de delirio. De sus explicaciones podemos sintetizar que, en caso de que la onda sea fuerte, el pensamiento constituido en impulsos nerviosos y sometido a una tensión oscilatoria es constantemente perturbado por ella. De acuerdo a sus observaciones, se deduce que las ondas son un fenómeno que parece estar en la base de un gran número de caracteres de delirio e incesantemente, bajo una

u otra forma, manifiestan su presencia. En su testimonio clínico, Michaux menciona algunos tipos, como <<ondas dentadas como serrucho>>, características del comienzo de la experiencia con drogas y que anteceden a trastornos graves, semejantes a la locura. Otras son: <<iguales, amplias, sinusoidales, que emergen antes de éxtasis, es decir en el momento culminante del delirio psicopatológico. Según este poeta estas ondas caracterizarían un estado de separación total de los impulsos antagónicos del pensamiento y sus puntos de vista opuestos. Estas ondas vienen a ser manifestaciones de un pensamiento liberado, independiente, de <<velocidad insensata>>. De este estado, sin embargo, es posible pasar a un pensamiento constructivo y coordenado. <<Un pensamiento reflexionado por etapas>>. En consecuencia, en su opinión, es posible que pensemos en fases de alternancia (Michaux; 1972: 15).

Esta observación ilumina otros aspectos del delirio poético descrito por Vicente Huidobro. Así caracteriza el delirio poético como: <<la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte>>. Subraya también la etapa reflexiva: <<la razón le ayuda (al delirio) a organizarse en la creación de ese hecho nuevo que él está produciendo>> (Huidobro; 1976).

La hipótesis de que en el delirio el pensamiento funciona en <<fases de alternancia>> es muy importante para la comprensión del fenómeno psicopatológico que implica el delirio poético, en tanto éste pertenece a la esfera de dichos fenómenos, si nos atenemos a los rasgos anotados por Vicente Huidobro.

Tanto la caracterización de Huidobro como las observaciones de Michaux encuentran su confirmación científica en la tesis que en el delirio <<conviven momentos imaginantes y perceptivos, dando lugar a un fenómeno psíquico único>> (Ojeda; 1992: 85). La presuposición básica de esta definición es que el delirio tiene una esencia irreductible y esto es previo a cualquier

encadenamiento causal. Entonces el delirio no es una cualidad de estructuras psíquicas normales sino que surge *ab initio* como estructura psíquica original (Ojeda; 1992:17).

Se trata, como vemos, de un fenómeno que en el plano psicofísico es sintético, <<unitario>>, <<no secuencial>> y que en el plano de descripción anátomo-funcional del cerebro, posiblemente, asume una representación neuronal específica, correspondiente a un grupo de células estrechamente conectadas que Gerald Edelman denomina grupos neuronales. En este contexto <<una neurona puede actuar como elemento excitador para otras neuronas o bien, como inhibidor>>.

Lo que importa es establecer cómo se efectúa la categorización perceptiva, función que a juicio de Edelman es esencial en toda tentativa que se propone relacionar la fisiología a la psicología. Lo que se vincula con el comportamiento sensóreo-motor del animal. En este respecto, Edelman atribuye una función primordial a una estructura superior llamada cartografía global. En otros términos, se puede decir que es una estructura que contiene múltiples mapas locales de doble entrada (a la vez motriz y sensorial) capaces de interactuar con partes no cartografiadas del cerebro, pero especializadas, como el hipocampo, los ganglios de base y el cerebelo (Edelman; 1992: 134). En su dinamismo, esta estructura garantiza la creación de un bucle dinámico capaz de ajustar continuamente los gestos y las posturas de un animal a las muestras independientes de muchas clases de signos sensoriales. La selección de grupos neuronales que están en el seno de mapas locales de una cartografía global, conduce a respuestas categoriales particulares (Edelman;1992: 39).

Este cuadro de antecedentes psicopatológicos del creacionismo no estaría completo sin la referencia a ciertos rasgos del orden de vivencias delirantes, como la apodicticidad, la autorreferencia a la apofanía, que Vicente Huidobro incluye tam-

bién en <<Manifiesto de Manifiestos>> y cuyos pormenores, a simple vista, conciernen a la actividad trascendental de la conciencia. Así:

1. Huidobro ilustra la apodicidad, subrayando: <<la convicción en una certeza absoluta>>. En <<Manifiesto de Manifiestos>> afirma: <<El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida pero es una realidad para quien lo produce y para quienes logran alcanzarlo>>. (Huidobro;1976: 725).

2. Clínicamente, la autorreferencia es <<una vivencia en que el sujeto se encuentra en el centro de un acontecer significativo que sólo sostiene por su presencia>>. Como el delirio, la poesía es autorreferente pues el sujeto es su fuente y su objeto. Así, el hecho poético <<postulado por Vicente Huidobro, podría ser asimilado al trabajo de la metáfora que parece concebida como elemento intuyente de la regla de producción>> (Schelling; 1992: 308).

3. La apofanía es tal vez, un concepto clave para comprender el concepto de cognición estética. Su etimología griega significa: <<descubrir>>, <<revelar>>, <<sacar a luz>>. En el texto de psicopatología fenomenológica al que nos referimos (Ojeda; 1992: 81), se dice: que tiene <<el carácter de revelación de un saber que se impone de inmediato acerca de significaciones>> atribuidas por el paciente. El enfermo delirante se comporta como ante una revelación. El significado le es dado de un modo manifiesto, es decir, tiene carácter de revelación.

Otro autor, afirma que la apofanía <<designa la alteración del mundo y de sus objetos en su relación con el sujeto>>. Señala, por otra parte su relación con la <<anastrofé>> que es la forma en que el <<yo se manifiesta a sí mismo>> (Silva).

En este contexto debemos situar la declaración de Vicente Huidobro: <<Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación>> (Huidobro;1976:726).

Todas las correlaciones establecidas por Vicente Huidobro tienen, como se ha dicho, como denominador común, la reflexión,

en su modalidad de conciencia congnoscente y constituida discursivamente. Como los teóricos alemanes sustentaron los mismos supuestos gnoseológicos que el creacionismo, puede aquél considerarse un modelo hipotético de este último. Sinteticemos, por tanto, el concepto de reflexión según la versión de algunos estudiosos contemporáneos de Schlegel (Lacoue – Labarthe / Nancy; 1978).

La noción de reflexión sustentada por Schlegel implica una relación formal del pensamiento consigo mismo. La reflexión es un pensarse o concebirse sistemático que constituye el absoluto del medium. Por consiguiente, lo esencial de la reflexión es el pensar mismo con su correlato de algo pensado. De este modo, lo pensado constituye la base o primer nivel del proceso: <<El mero correlato de algo pensado>>. El segundo nivel originado en el primero corresponde a la forma de pensamiento denominada autoconciencia, o en otras palabras, el reflejo del pensamiento sobre sí mismo o el saber del saber. Se distingue además, un tercer nivel, más ambiguo que los anteriores, correspondiente a la esfera del absoluto en que la reflexión sufre la disolución de la forma. (Benjamin; 1988: 99).

Esta estructuración de la conciencia congnoscente muestra que la forma normativa gnoseológica del romanticismo alemán no es la lógica en tanto correspondencia de sujeto-objeto sino el pensamiento del pensamiento que es lo idéntico con el conocer del pensamiento. Es decir, la autoconciencia. Por ello en esta teoría la forma del conocimiento es la del pensamiento reflexivo. <<Donde no hay autoconocimiento no hay conocimiento en absoluto. Donde no hay autoconciencia, la correlación sujeto-objeto ha quedado abolida>> (Benjamin;1988: 88).

LA METÁFORA

No es difícil inferir de lo expuesto, que el creacionismo de Vicente Huidobro representa una absoluta compenetración con los procedimientos metafóricos, en íntima conexión con la perspectiva psicobiológica que integra el proceso productivo. Mirada desde este ángulo, la metáfora, efectivamente, como advierte Umberto Eco: (Eco; 1990;169), <<desarrolla o implica horizontes que se constituyen en sistemas semióticos ajenos a la lengua hablada>>. En nuestro concepto, en razón de sus imperativos estéticos.

Esta última parte del modelo propuesto induce a buscar en algunos enfoques teóricos los ángulos que permitan mostrar la relación sistémica entre delirio y metáfora que hemos establecido al comienzo a partir del postulado de Vicente Huidobro de que <<el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético>>.



De las numerosas propuestas de estudio de las metáforas examinadas, tal vez la más adecuada para la reconstrucción que pretendemos, y la comprensión de la conceptuación y articulación metafóricas creacionistas, es la de Hans Blumenberg en que precisa el cambio de óptica hacia la metáfora. Subraya Blumenberg la especial capacidad de ésta para referirse <<a las conexiones hacia atrás con el mundo de la vida, en cuanto sostén motivacional constante de toda teoría>> (Blumenberg; 1995: 97-117).

Refiriéndola al campo de la fenomenología husserliana, Blumenberg hace ver que toda metáfora pone en peligro la <<concordancia normal>> de la conciencia, en tanto la afecta a través de los textos. Situándose en una perspectiva de recepción (pero que es igualmente válida para la producción según consta en los testimonios de los poetas), plantea que <<en el tránsito funcional de la mera figuración a la consumación intuitiva se interpone un elemento heterogéneo que remite a un contexto diferente al actual>>.

Por el contrario <<la conciencia discursiva —por lo tanto no sólo puntual— quizás es de por sí la <<reparación>> de una anomalía, la superación de una disfunción del sistema estímulo - reacción tan consustancial a la vida orgánica>> (Blumenberg;1995: 98).

El efecto de alteración de la conciencia producido por el impulso inicial de la metáfora, se hace explícito en el reconocimiento de que la metáfora es <<disonancia>>. <<Ésta sería mortal para la conciencia aplicada al cuidado de su propia identidad; la conciencia debe ser el órgano siempre eficaz de autorrestitución>>. Así <<sólo bajo la presión de la tendencia a reparar la consistencia amenazada *deviene* metáfora el elemento ante todo destructivo. Se integra en la intencionalidad mediante la estratagema de la reiterpretación>> (Blumenberg;1995: 99).

En suma, este pasaje hace referencia a las fases de producción metafóricos en que lo <<destructivo>> se subsume en la intencionalidad de crear no una referencia de significado, sino, como Kate Hamburguer lo estipula para la lírica (Hamburguer; 1995. 168) una referencia de sentido, en que consiste la función <<hipertélica>> (Lezama Lima; 1971: 78) de la metáfora.

Hay, por otra parte, un avance a una concepción biológica de la conciencia (Edelman; 1992) al identificarla como organismo adaptativo que ha de superar la disfunción de un sistema <<consustancial a la vida orgánica>> (Blumenberg; 1995: 98).

Este tipo de reflexión, si bien es escaso en los medios teóricos, se privilegia con un primer plano entre los poetas, constituyendo un aspecto importante de la crítica de sus obras. Así, si nos remitimos por ejemplo a una versión interpretativa de la poiesis baudeleriana constatamos un paralelismo conceptual entre la <<disonancia de la conciencia>>, y el trasfondo de gestación de la imagen originaria que en la experiencia interior puede ser percibido como <<una ruptura de una ecuación íntima como la

aparición de un desequilibrio>>, señalados como efectos de <<la lógica de la expansión que tiende a quebrar la vida>> (Richard; 1995:133). De este modo, no puede extrañarnos que del mismo proceso surja la intención de frenar este desbordamiento vital, mediante movimientos interiores y de acción contraria en el sentido de un <<estrechamiento>> y <<una avaricia de ser>> (Richard; 1995:133) Por esta vía, se adviene a la armonización íntima que presupone la experiencia poética.

En un tipo de metáfora como la formulada en la teoría creacionista, la delicada trama de un proceso interno trasciende a su estructura. De modo que no se la puede concebir simplemente como resultado de la suma o superposición de sus elementos sino del campo de intensidad de sus diferencias. Sólo así se podrá advertir que la metáfora sugiere una medida entre elementos diferentes y contradictorios, cuyo efecto estético será más potente mientras mayor sea la distancia semántica entre sus constituyentes (Rovatti; 1990: 56).

Esta caracterización, basada en alcances de Deleuze y de Rovatti, en cierta forma condensa el pensamiento de Huidobro:

«El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar los hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas» (Huidobro; 1976: 726).

La estructura canónica de toda metáfora, según se ha establecido desde época de Aristóteles (Aristóteles; 1990. 25), consiste en la aproximación de dos componentes cuyo esquema A=B implica el principio de transferencia mediante el que la metáfora constituye su propia textualidad y cuyo dinamismo depende principalmente de la tensión desarrollada en el caso de la metáfora creacionista al nivel de enunciados contrapuestos (Ricoeur; 1977: 445).

Huidobro, en el pasaje citado, subraya dos aspectos esenciales del proceso: por una parte, la peculiaridad de la transferencia metafórica que afecta la posesión de los predicados del enunciado metafórico, posibilitando de esta forma la conexión de <<cosas más lejanas>>. Esta operación relacionada con reglas atribuidas es fundamental para la concatenación del enunciado metafórico.

El otro aspecto lo constituye el acceso a lo simbólico, insinuado por Huidobro en la mención de lo <<oculto>> que revela el poeta. Contribuye a ello <<la suspensión del mundo habitual>> hecha efectiva a través del uso de la metáfora que <<saca lo oculto abriéndose a la dimensión simbólica>> Rovatti; 1990: 20).

<<Al hombre le gusta que se le muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos o ciertas formas que de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas, a adquirir doble importancia.

Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación>> (Huidobro; 1976: 726).

Frente a esta declaración de Huidobro y a la relevancia de las vivencias apofánicas que presupone el creacionismo, citemos a algunos autores que le confieren especial importancia al enigma por implicar el acceso a lo simbólico. Ricoeur explica esta noción en los siguientes términos: <<El enigma del discurso metafórico parece que inventa en el doble sentido de la palabra: aquello que crea lo descubre y aquello que encuentra, lo inventa>> (Ricoeur; 1977: 291).

Del mismo modo, Chantal Maillard observa: <<El enigma es deudor de las profundidades. Donde se supone que hay profundidades ignotas se plantea el enigma, y el enigma debe solucionarse sacando a la superficie –a la luz– los elementos

inconexos>> (Maillard; 1992: 35). Hemos visto en las consideraciones anteriores cómo ciertas particularidades estructurales cumplen una función estética específica. En lo que expondremos a continuación nos referiremos principalmente a ciertas operaciones de la metáfora creacionista. En esta perspectiva es preciso indicar que una clave para llegar a caracterizar la problemática propuesta, es el concepto de semejanza, principalmente en la formulación de Paul Ricoeur (Ricoeur; 1977).

De acuerdo con este autor, la semejanza se constituye en las fronteras de lo verbal y de lo psíquico. Aduce, sin embargo, que su explicación es en el marco de una teoría semántica. Esto es, aunque en el proceso se den sucesivamente el momento de la percepción, es decir de la <<visión y de la construcción>>, Ricoeur asevera que la metáfora <<revela la estructura lógica de lo semejante, dado que en el enunciado metafórico lo semejante es percibido a pesar de la diferencia, a pesar de la contradicción. Para este filósofo, en suma, la semejanza es un hecho de predicación que opera entre los términos que la contradicción pone en tensión>> (Ricoeur; 1977: 263-321).

No es difícil inferir esta categoría de las configuraciones metafóricas de Huidobro, precisamente por un énfasis en los contrastes de los constituyentes del enunciado metafórico (Rodríguez; 1991:255-261),como se aprecia en las siguientes metáforas:

- Noche de tormenta / La oscuridad me muerde la cabeza (HC).
- Mirando pasar los aeroplanos /Pájaros del horizonte (HC).
- Se siente huir algunos recuerdos / Piezas de caza desbandadas (HC).
- Un villorio / Un tren detenido sobre el llano (PA).
- El abanico tierno / Un pájaro muerto en pleno vuelo (PA).
- La noche / El sacristán equivocado que apagó las estrellas (PA).

La teoría de otro estudioso de la metáfora, René Jongen (Jongen; 1980: 63-97) informa de las operaciones fundamentales de predicación identificadora que presuponen los enunciados metafóricos de Huidobro. Las dinámica predicativa descrita por Jongen es en extremo sugerente como para no imaginar el proceso secreto de la poesía en relación a las categorías lingüísticas.

De acuerdo a esta teoría, la metáfora es el signo nombrante en tanto productor de sentido. En esta calidad, la metáfora relega el significante al rango de mero indicador referencial, instaurando por este mecanismo una predicación autónoma y nueva.

Lo que está en juego, nos dice el autor, es la atribución asertiva o derivada de un predicado B a un sujeto A, dado que el soporte canónico de predicación identificatoria es un enunciado compuesto de una expresión sujeto y de una expresión predicado representadas por A y B que introducen, respectivamente, los términos extralingüísticos α y β

En el análisis de Jongen se ve claramente que la metáfora o el régimen metafórico cumple una doble modalidad semiótica: de designar y significar, pero diseminadas sobre dos signos distintos, los funtores sujeto y predicado. De éstos, sólo el último funciona como sobrenombre. Es decir atribuye su nombre a una cualidad empíricamente relevante del término introducido por la expresión sujeto. Se trata de describir a α atribuyéndole una propiedad caracterizante mediante β.

En esta forma, la predicación metafórica identifica una propiedad implícita de un término a con una propiedad implícita de un término ß (Jongen; 1980: 89).

Esta caracterización interpreta plenamente el pensamiento de Huidobro, dado que no son <<aspectos de las cosas>> sino propiedades atribuidas lo que cuenta en el enunciado poético.

Por esta misma razón una metáfora como: <<La noche / El

sacristán equivocado que apagó las estrellas>> no supone una equivalencia semántica entre los términos polares del enunciado poético: Por el contrario, se da una nota de jerarquía cósmica que presupone la existencia de algo superior en el orden del universo, de algo perfecto por oposición a la imperfección (de los actos atribuidos del sacristán) de un momento infructuoso de la configuración estelar –símbolo poético éste del proceso de producción atestiguado por grandes poetas de la modernidad desde la época de los románticos alemanes.

De igual forma, en el análisis de la imagen creada:

A	B
<<Noche de tormenta>>	<<la oscuridad me muerde la cabeza>>;

es posible inferir, en cada expresión del enunciado, la introducción de términos extralingüísticos introducidos por A y B. En este punto es conveniente considerar una tesis del autor referida al *tertium comparationis* (Jongen; 1980: 89). Jongen la considera parte constitutiva del fundamento o el producto de la identificación metafórica. Por consiguiente, el enunciado metafórico es una afirmación implícita de identidad de propiedades de α y β.

Ya en <<El arte del sugerimiento>>, Huidobro planteó algo semejante. <<Nombrar un objeto —dice en este texto citando a Mallarmé— es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que consiste en adivinarlo poco a poco>> (Huidobro; 1976: 693).

En este escrito, Huidobro sintetiza dos técnicas de producción de carácter simbolista: <<Evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado de alma>> o, por el contrario, <<escoger un objeto para deducir de él un estado de alma>>. El ejemplo citado ilustra a la perfección esta idea. Su configuración se orienta en la segunda técnica simbolista de producción textual. No hay una relación objetiva entre las expresiones sujeto y predicado de este enunciado. Sin embargo, por reconstitución

es posible llegar al *tertium comparationis*. En estos términos, el estado de ánimo, de sufrimiento (tortura) o de angustia fundamenta o produce la potencia identificadora de la imagen. Se puede pensar que el desarrollo textual de esta imagen es la modulación de un estado de ánimo paralelo al clímax ascendente del delirio poético.

No es recomendable, por tanto, identificar A y B sino postular que alguna propiedad de â es necesaria a á como si hubiera un nexo secreto entre ambos términos que el poeta se propone descubrir, adivinándolo poco a poco.

Conclusión

Varios aspectos del creacionismo de Vicente Huidobro no han sido plenamente elucidados. Uno de ellos es su significación como <<Teoría estética general>> cuyo postulado referente al delirio poético es fundamental para conocer en esencia el creacionismo. Desde luego, este trabajo nos permite afirmar que, efectivamente, como postula Huidobro, la producción poética implica la concordancia de un estado de exaltación y de apofanía y del proceso metaforizador del texto.

MITO Y ARTICULACIÓN POIÉTICA DE LA METÁFORA EN LOS SISTEMAS POÉTICOS DE VICENTE HUIDOBRO Y DE JOSÉ LEZAMA LIMA*

RESUMEN

Probablemente Vicente Huidobro y José Lezama Lima sean los mejores exponentes en hispanoamérica de la problemática de la creación poética como se aprecia en sus respectivas obras de *los Manifiestos* y *Los Vasos Órficos.*

Entre sus afinidades encontramos la relevancia estética que ellos asignan a la metáfora, lo mismo que la forma globalizante en que la asocian a la imagen poética y, tal vez lo más notable, es convertirlas en agente de experiencias intrapsíquicas y punto de convergencia, de códigos culturales emanados de su realidad social.

La tesis de esta ponencia se refiere precisamente a la conexión metáfora-imagen como núcleo esencial de la creatividad poética. Desde este ángulo, el problema de la creatividad se enfoca de acuerdo a algunos conceptos generales de las teorías de los sistemas dinámicos, no-lineales, complejos. Establecemos así un paralelo funcional entre el sistema no-lineal del cerebro y la estructura metafórica. Tal presupuesto permite captar el potencial de generación de caos que aflora en cada detalle de las fases predicativas de la metáfora.

Guía el análisis la elucidación de la estructura de los conceptos teóricos de los poetas como símiles de los procesos mentales reproductores del devenir del pensamiento poético.

I. El campo tradicional de reflexión y análisis de la metáfora literaria, entre teóricos y críticos, lo constituye un corpus conceptual elaborado en referencia directa de la *Poética* y de la *Retórica* de Aristóteles (Ricoeur, 1977) (Eco, 1990) (Prandi, 1992). El procedimiento de los poetas, en cambio, generalmente, es distinto y en sus obras de poética o de teoría estética se impone la experiencia creadora como inductora de sus conceptos. Teniendo en mente un modelo de proceso de creación o poiésis, el poeta los

* Trabajo presentado en *Mitos* VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Zaragoza, España, noviembre de 1996.

presenta como unidades vivientes en una red de producción, transformación y muerte de su propio proceso. El enfoque de esta ponencia, como se podrá apreciar no se dirige, en consecuencia al corpus conceptual elaborado por los teóricos sino a una consideración sobre el carácter de los conceptos <<creados>> por los poetas José Lezama Lima (Lezama Lima, 1971) y Vicente Huidobro (Huidobro, 1976) en sus respectivas obras de poética y de teoría estética. Este enfoque representa así un modo de aproximación a la configuración del proceso poético en el que la metáfora en su relación con la imagen constituye una pieza fundamental.

Dado que nuestro objetivo es caracterizar la función poiética, es decir —creadora— de la metáfora en el concepto de sistema poético, para finalmente trazar su relación con el mito (Renéville, 1938) empezaremos por la propuesta de importantes filósofos y teóricos de la literatura sobre el término «concepto» configurando posteriormente los sistemas poéticos de José Lezama Lima y de Vicente Huidobro según algunos elementos de sistemas autopoiéticos procedentes del ámbito de la reflexión biológica.

En hipótesis, la metáfora concebida como mecanismo poético implica el problema de creación de una forma, que es abordado por los poetas en referencia desde distintos ángulos de la reflexión sobre el arte poético.

La definición de un concepto que se adapte a la naturaleza transmutadora del proceso poético es, en esencia, la tarea que asumen los poetas en sus obras de teoría poética. Hay, entonces, entre ellos y los teóricos puros, una diferencia fundamental mientras los últimos deben partir de conceptos <<dados>> el poeta puede redefinirlos o crearlos en correspondencia con su conocimiento integral de los fenómenos del proceso, y de los problemas que éstos plantean. Este tipo de concepto no está formado como el del teórico sino <<se plantea a sí mismo en autoposición>>. Dicho en otros términos, por implicación de ambas cosas, de la materia

viva y la obra de arte, goza por este hecho mismo de una autoposición de un carácter autopoiético a través del cual se reconoce. (Deleuze Guattari, 1993). Como la condición propia del proceso es el cambio no es infrecuente que se produzca una relativización del concepto, especialmente en un sistema de menor correlación biológica que el de la estética creacionista de Huidobro como es el de Lezama Lima, como podremos comprobar en esta exposición.

Los modelos referidos a los sistemas vivientes formales o cognitivos que se han desarrollado últimamente (Varela, 1988), (Bogh, 1995), (Klein, 1995), pueden contribuir a formular una configuración del proceso de producción poiética como sistema poético. Esto significa que, como en los sistemas mencionados, particularmente los denominados autopoiéticos[14] el sistema poético supone principios de autogénesis y de regulación por efectos recíprocos entre los elementos autoconstituidos por bifurcación del sistema organizativo u organización global del proceso.

De acuerdo a estas consideraciones y sobre la base de un modelo representacional es posible concebir la metáfora en sus conexiones con la imagen como un dominio cerrado de operaciones circunscrito por un límite, de modo que por especificación mutua constituyen un sistema. Como en todo sistema autopoiético en éste es de importancia fundamental la distinción de propiedades emergentes, autoorganizadoras de <<micro eventos>>[15]. En un sistema como el creacionismo referido a fenómenos autoconscientes lo emergente se puede asociar con vivencias apofánicas (Rodríguez, Santibáñez, 1996) y en el elaborado por Lezama Lima, inspirado en modelos poéticos de otros poetas como Valéry o Pascal o directamente, en los estoicos, por ejemplo, la noción de emergencia se asocia implícitamente a la <<lucha del

[14] La esencia del sistema autopoiético es la de reproducirse a sí mismo. Se le puede describir como un dominio cerrado de operaciones delimitado por un límite. En el diseño se distingue el circuito de la autopoiésis y el entorno. En éste se manifiesta <<la perturbación>>, que interpretamos en la relación de reciprocidad entre los componentes.

[15] Término de la teoría de los sistemas autopoiéticos que designa procesos autoorganizativos o <<emergentes>> (Bogh).

movimiento y del vacío>> que sintetiza <<al grande y único tema del estoicismo: el cuerpo frente a la nada>> (Lezama Lima, 1988). Por último, entre otras nociones formuladas en estos modelos la de límite es de gran interés para el concepto que estudiamos por constituirse en un elemento didáctico, entre los elementos que se especifican mutuamente en el sistema por una parte, pero sobre todo como <<borde>> (Lezama Lima, 1988:31), punto de extinción de la resistencia interna de un cuerpo —el poema por ejemplo— cuyo resquebrajamiento da entrada al vacío que asedia los cuerpos externamente.

II. LA METÁFORA EN EL CONCEPTO DE SISTEMA POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

El concepto de sistema poético que pretendemos caracterizar en la obra de José Lezama Lima, ha surgido precisamente de su concepto de <<sistema poético del mundo>> (Lezama Lima, 1971), y de las referencias que el propio poeta ha dado en algunas entrevistas (Álvarez Bravo, 1970) y lógicamente, de algunas interesantes observaciones críticas como las del autor de estas palabras: <<no se trata ya para él escribir poemas más o menos afortunados, sino de convertir la actividad creadora en una interpretación de la cultura y el destino>> (Vitier, 1970) o de otros críticos: (Bejel, 1984) (Ríos Ávila, 1984).

Por otra parte, la idea de situar el sistema de José Lezama Lima en un marco de referencias filosóficas y de estética, responde a la necesidad de explicar la especificidad del concepto en el que hay coincidencias con los modelos explicativos de los sistemas vivientes.

De acuerdo a los expuesto anteriormente, el sistema poético que distinguiremos se centra, principalmente, en las revelaciones de reciprocidad entre imagen y metáfora e inversamente. En este

sentido nos guiamos fundamentalmente por estas consideraciones del poeta, análogas a tantas otras de sus obras:

<<Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora que avanza creando infinitas conexiones y una imagen final que asegura la pervivencia de esa poiesis>> (Álvarez Bravo, 1970:57).

Esta relación (que en principio consideraremos en circuito: imagen-metáfora-imagen) nos permitirá configurar un sistema poético limitado, es decir, un espacio interno separado de uno externo (amorfo) cuyo límite es la imagen.

Este espacio, para los objetivos de la investigación es un verdadero objeto. Su examen en profundidad se aplicará en primer término a uno de los primeros ensayos de Lezama Lima acerca de este tema: <<Sobre Valéry>> (Lezama Lima: 1945) que se considerará como modelo del desarrollo posterior del sistema poético y como forma de contrapunto respecto de sus variantes posteriores.

Empecemos por decir que los conceptos no son otra cosa que instrumentos para la organización y comunicación de la experiencia. Karlheinz Stierle de quien tomo estas observaciones, considera que los conceptos representan perspectivas bajo las cuales la experiencia aparece y se ordena en clases que se pueden concebir formalmente como haces de condiciones que permiten calibrar lo particular. Según este autor, estas perspectivas pueden ser liberadas de su vínculo referencial y ser consideradas en sí mismas. <<De esta forma, el concepto se hace reflexivo, se pone en relación consigo mismo>> (Stierle, 1987: 111).

Metodológicamente se podría decir, que en estos textos lezamianos como ocurre en general en los textos sistemáticos,

según Stierle, es preciso establecer las condiciones de uso del concepto. Así abordaremos el de *prefigura* creado por Valéry, a fin de precisar la relación de la imagen con la figura, pues sólo en la conexión de estos componentes que son inseparables, el concepto es consistente. Es decir, cumple con una de las características asignadas al concepto (Deleuze Guattari, 1993).

La visión de Lezama Lima del concepto de poiesis de Paul Valéry, se constituye sobre dos problemas diferentes de la imagen, originados, el primero, en una disyunción conceptual entre el concepto de <<germen>> o <<creación>>, que es la poesía en concepto de base tomística y el supuesto que la imagen sea obra de <<artesanía>>.

<<Y luego, si la poesía es germen o creación, cómo no aislar a la imagen, considerándola unidad distinta de su absoluto y ver esa imagen tan sólo como prefigura, viéndola tan sólo como un fragmento inconcluso>> (Lezama Lima, 1988: 29).

Sólo, en cambio, en el segundo problema —es decir, en la relación imagen-figura, hay concepto en <<prefigura>> cuando por razones de la unidad de una u otra y su implicancia recíproca, en una relación como la de forma y contenido (Hegel: 1981) hay un nexo indisoluble entre ambas, de modo que se ejemplifica el carácter conectivo del concepto. Este rasgo, de acuerdo a sus proponentes (Deleuze y Guattari, 1993:91) no tiene más reglas que la vecindad interna o externa. En el segundo hay, por tanto, inseparabilidad de estos conceptos formativos de prefigura:

<<Valéry no ha querido alcanzar una distinción esencial entre imagen y figura, como vías distintas. Ha visto a la imagen en su marcha, cree que la finalidad de las imágenes es alcanzar las figuras>> (Lezama Lima, 1988:33).

En la constitución de un concepto es preciso reconocer que no hay concepto simple: Todo concepto tiene componentes y

se define por ellos [...] Todo concepto —dicen los autores que citamos— es por lo menos, triple. Esto es evidente en el plano de los componentes culturales que se pueden aducir como elementos jerarquizadores de una cosmovisión, como veremos en relación con el estoicismo en su perspectiva cosmológica o poética.

En todo sistema poético hay un modo de correlación entre sus partes, variable en sus posibilidades e implicancias y determinado en su superficie por la variedad y celeridad de acontecimientos del devenir que se manifiesta con profundidad. Observado, esto es percibido y experimentado por el observador autoconsciente que es el poeta. La filosofía ha distinguido, con relación a este proceso profundo un plano de la inmanencia. Para ella es el territorio de lucha con el caos como abismo indiferenciado u océano de la disimilitud. El arte, del mismo modo que la filosofía, lucha con el caos pero para hacer que surja una visión que lo ilumine un instante, una *sensación* (Deleuze, 1993:205).



Es comprensible, por tanto, que algunos poetas que viven esta experiencia de caos reaccionen contradictoriamente, aferrándose a una posibilidad retórica o aparentemente retórica (como Valéry) (predominio de la figura) más que estética que es la que haría surgir sus propias figuras que nada tienen que ver con la retórica. Son sensaciones, perceptos y afectos [...], visiones y devenires (Deleuze Guattari, 1993:179).

Valéry, según lo inferido en el comentario del poeta cubano es un ejemplo dramático de la angustia por el desequilibrio que puede significar <<la posibilidad desprovista de forma>> encarnada en el predominio de la imagen frente a la metáfora. En su visión de la poiesis <<las figuras se ven obligadas a contrarrestar el flujo de las imágenes>> o <<la imagen contenía una presencia enojosa, cuya finalidad parecía huir hasta perderse o hacerse indetenible>>. En contrapunto, y en esto reside una divergencia con Mallarmé —este último postulaba <<una progresión verbal

impulsada por un murmullo, de tal manera que la suma de las imágenes producía una resultante tonal, pero sin que su desesperada paciencia creyese en el virtuosismo de las figuras>> (Lezama Lima, 1988:33).

Según el poeta cubano, ésta es la posibilidad aristotélica de las figuras, es decir, <<desprovista de forma>> que nos traería como consecuencia el espacio vacío de los platónicos. Posición imposible para la poesía según Lezama <<que por desconfiar de la fijeza de la percepción, desconfía de todo lo categorial>>.

Como ya se ha planteado, el concepto de <<prefigura>>, funcionalmente puede ser descrito a partir de la bifurcación de un todo en dos componentes. Aunque remoto, el estoicismo, tan importante para la poesía por su reflexión acerca de la sensación o del devenir sensación y su filosofía del cuerpo puede ser descrito de acuerdo al mismo modelo dado que <<el cuerpo como espectáculo>>, como <<objeto del mundo exterior>>, es el eje de una cosmovisión organizada en los mismos principios de límite y autopoiesis. La piel, como línea divisoria entre lo externo e interno, en íntima vinculación con la problemática de lo sensible es esencialmente un símil poético. Pensado en referencia del conflicto planteado por Valéry, este símil permite la comprensión de lo que significa la figura en relación con la imagen en su teoría. Lezama dice:

<<Se busca la figura no como un elegante entresacar, destejer, tejer, asegurado, recomenzar, [...]. Se busca, se ansía, por el dedo que toca, por suerte de penetración, por potencia circular, porque nos asegura contra el devenir, ya que si no, la expresión, el arte, el existir, sería una escala en un pozo; los ojos del gato en el centro del pozo. Si no, quedaría al no aceptar la figura, la boca reabierta el gesto en que se muere, el devenir, suprimida la tierra a nuestros pies, un largo soplo que pasa y que no encuentra a la tierra. La figura que no lucha con él *a priori*, es inútil o útil

cartesiano. Pero lucha la figura con el devenir, porque lo que lucha con el tiempo es la esterilidad [...]. Es por eso, que dentro de la figura están Pascal, Cézanne y Valéry. Las sensibilidades más disímiles en la angustiosa detención y seguridades de la figura>> (Lezama Lima; 1988:35).

Más complejo, pero sustentado en los mismos elementos de imagen y figura, sustituido éste término ahora por metáfora es el concepto de <<sistema poético del mundo>> elaborado, posteriormente, por Lezama, gravitante, especialmente en las obras reunidas en *Los vasos Órficos*, entre las que podemos nombrar <<Las imágenes posibles>>,<<Exámenes >>, <<Introducción a un sistema poético>>, <<La dignidad de la poesía>>, y otras. (Lezama Lima, 1971).

Mirado bajo el prisma del problema del <<vacío>> de la cosmovisión poética del Valéry y de algunos de sus antecesores, presenta algunas diferencias. Hay mayor integración en el proceso poiético de imagen y metáfora que justifica el momento unitivo en la convergencia de imagen y metáfora como cuando asegura: <<Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen>> y posteriormente se caracteriza lo que en otro texto denomina <<el logos secreto>>, <<Y aunque la metáfora ofrece su penetración, como toda metamorfosis en la reminiscencia de su claridad y cuerpo primordiales, y desconociendo al mensajero y desconociendo su penetración en la imagen, es la llegada primera de la imagen la que le presta a esa penetración su penetración de conocimiento>> (Lezama Lima, 1971:28) el que es desplegado mediante operaciones de semejanza (Ricoeur, 1971) y de predicación (Jongen, 1980) correspondientes a la <<identidad>> a las de <<súbito>> y <<análogo>> del sistema lezamiano que subyacen en conceptos como el siguiente:



<<Marcha de este discurso poético semejante a la del pez en la corriente, pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen>> (Lezama Lima;1971).

Así en este movimiento, la poesía se adentra en la región simbólica del mito y sus genuinas epifanías. Esta territorialidad es la que comprende el concepto de <<eras imaginarias>>, o de predominio de la imagen, en que ésta expresa la totalidad de un conjunto de seres en que hay una progresión de uno hacia el todo e inversamente.

III. LA METÁFORA EN EL CONCEPTO DE SISTEMA POÉTICO DE VICENTE HUIDOBRO

La obra creacionista de Vicente Huidobro nos encamina en un sentido muy diferente del concepto de sistema poético de José Lezama Lima. Esta diferencia deriva principalmente del enunciado tal vez más significativo de toda su teoría poética: <<el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético>>. En este sentido, delirio y metáfora son dos aspectos que se dan íntimamente unidos en el proceso de producción poética caracterizado en la teoría creacionista de Vicente Huidobro, especialmente en <<Manifiesto de Manifiestos>>,(Huidobro, 1976). De acuerdo al enfoque de este texto, podemos decir que Vicente Huidobro correlaciona el placer estético a manifestaciones psicobiológicas y de flujo sináptico del proceso, a la vez que a peculiaridades de vivencias apofánicas propias del delirio poético, en todos sus rasgos de orden psicofísico coincidente con los de una descripción clínica de fenomenología psicopatológica del delirio (Ojeda, 1987).

Así, en observación del proceso de producción o poiesis, Huidobro crea el concepto <<delirio poético>> constituyéndolo

por conectividad y vecindad de elementos de un todo experiencial que implica todo proceso psicobiológico de la estética. Ello significa que, desde esta perspectiva la producción poética creacionista puede ser considerada una investigación de señales estéticas portadoras de información psicosensorial y neuronal cuyo correlato es la producción de la metáfora emergente.

En suma, si como postula Huidobro, la producción poética implica una concordancia de un estado de exaltación y de apofanía y el proceso metaforizador, es posible que la metáfora elabore las correspondientes señales para producir <<el transporte>> o el <<éxtasis>> como momento cúlmine del proceso. En este sentido interpretaremos la relevancia atribuida por Huidobro a las vivencias delirantes como las de autorreferencialidad, apodiccidad y apofanía (Rodríguez Santibáñez, 1996).

El creacionismo, de este modo, implica el problema de la cognición estética[16], determinante para la postulación de un tipo de metáfora cuyos fundamentos (Rodríguez Santibáñez, 1995), se constituyen en los presupuestos siguientes enunciados en la perspectiva del delirio, como estado segundo de conciencia.

1. El substrato biológico de nuestro cuerpo constituye el fun. damento de nuestra actividad cognitiva (Varela, 1988:339).
2. La autoconciencia puede ser explicada científicamente como <<la progresión evolutiva de un producto emergente de la habilidad para percibir el impacto de lo físico, principalmente electromecánico de eventos externos e internos, como señales, como estímulos por reacción y acción del organismo>> (Klein, 1995).

Así, podemos decir que el concepto de metáfora que se deduce de su teoría y de su producción textual, particularmente obras de intención experimental de etapa inicial del creacionismo, como *Horizon carré* y *Poemas Árticos*, enfatiza las articulaciones metafóricas que potencialmente son inductoras de estímulos

---

[16] Es el tipo de cognición que proporciona el hecho estético. Difiere totalmente del concepto de cognición propuesto en el campo del cognitivismo, en que por <<cognición>> se entiende <<una manipulación de signos al estilo de los ordenadores digitales>>. Para Huidobro es <<el hecho nuevo>>.

para la conciencia provocando en ella la disfunción del sistema estímulo-reacción. Es lo que Hans Blumenberg describe como <<disonancia de la conciencia>> (Blumenberg, 1995). De esta forma, la estructura de la metáfora fija o preestablece las condiciones psicofísicas de la sensación. Y por ésta entenderemos lo siguiente: La sensación es la propia excitación, no en tanto ésta se prolonga progresivamente y pasa a la reacción, sino en tanto que se conserva a sí misma o conserva sus vibraciones. En otros términos <<La sensación contrae las vibraciones de lo excitante en una superficie nerviosa o en un volumen cerebral>> (Deleuze Guattari, 1993: 213).

En este plano, lo que importa en la metáfora es el campo de intensidad de sus diferencias, es decir, lo que emerge en la interacción de los componentes metafóricos como en <<las cosas más lejanas>>, según vemos en el siguiente fragmento de Huidobro:

<<El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar los hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas>> (Huidobro, 1976:726).

Los objetivos teóricos de Huidobro, implícitos en la solución de problemas constructivos de sus metáforas *in preasentia* (construidas en aposición, como: un villorrio /un tren detenido sobre el llano (PA) posiblemente, se integrarían en el selecto conjunto de teorías modernas de la metáfora que tratan problemas de la transferencia (Goodman, 1976) de la semejanza y sus relaciones con lo simbólico (Ricoeur, 1977) (Rovatti, 1990) o de la predicación (Jongen, 1981) (Prandi, 1992); todos, aspectos de un concepto interactivo de la metáfora que es el que interpreta más completamente a Huidobro.

<<*Manifiesto de Manifiestos*>>, la obra que propone el concepto de <<delirio poético>> es también la que ejemplifica su concepto de metáfora, que justamente pone en movimiento el principio de transferencia, desencadenante de la facultad de ver la diferencia en la semejanza en las <<cosas más lejanas>>, y descubrir, mediante la predicación <<Los ocultos hilos que las unen>>, lo que supone la superación de toda contradicción interna más allá del enunciado, en la imagen y en el mito del enunciado metafórico. Esta vía es la del mito huidobriano, siempre de contenido metapoético ya que se vincula a lo más profundo de su experiencia artística: La noche/el sacristán equivocado que apagó las estrellas. Junto con Renéville podemos caracterizarlo como la fase terminal de la experiencia poética a partir de la cual la conciencia del poeta tiende a la abolición de toda frontera entre ella misma y su mundo, para abordar un conocimiento donde los contrarios cesan en su oposición. Su correspondencia con el plano biológico nos permite por otra parte ver que la naturaleza circular del proceso poiético va más allá de sus límites y que su coherencia, nunca plenamente presente, emana de una suerte de ancestro mítico. (Varela, 1988:337).

CONCLUSIONES

Después de haber conocido algunos aspectos del concepto de sistema poético de José Lezama Lima y de Vicente Huidobro, podemos concluir que un sistema poético viene a ser algo más que una organización de procesos y eventos de la creación poética. Es una interpretación o hermenéutica de las intenciones que supone dicha organización.

EL DELIRIO POÉTICO COMO PRINCIPIO ESTÉTICO DE LA POESÍA VISIONARIA DE OCCIDENTE*

RESUMEN

De acuerdo a la significación atribuida al delirio por filósofos y poetas y su caracterización estética como sistema de transmutación íntima del proceso creativo este trabajo se propone, previo análisis de los modelos de producción poética del surrealismo de André Breton y del creacionismo de Vicente Huidobro, la siguiente hipótesis. El delirio es la dimensión procesual del acto poético vanguardista y prácticamente todos los rasgos convergentes de ambas tendencias proceden de este carácter. Es así como la postulación de «paraísos terrenales» (o territorios existenciales del yo) sólo es posible por efecto de la <<reconversión ontológica>> experimentadas en el decurso del delirio como lo muestra una descripción psiquiátrica en dos fases:

1. La pre-delirante (trema) que comprende fenómenos de automatismo psicológicos, sensitivos o alucinaciones. Corresponde al dynamis temporal o <<la escucha>>, <<toma de conciencia de la dinámica interior que antecede a la contemplación>>.
2. La del delirio propiamente tal, correspondiente a la esfera del acto de habla. En su sucesividad el proceso implica caos y orden (complejidad) el énfasis en una u otra fase confiere sus rasgos distintivos al surrealismo de Breton o al creacionismo de Huidobro. Así el delirio reproduce los procesos naturales de caos y orden, y en los límites de la palabra crea <<paraísos terrenales>>.

INTRODUCCIÓN

A comienzos de siglo, algunas tendencias vanguardistas como el surrealismo de André Breton y el creacionismo de Vicente Huidobro, otorgaron gran importancia al análisis de los resortes de la producción poética en su conexión con fenómenos de la vida psíquica. Estas tendencias rescatan modelos de producción

* Trabajo presentado en *Intersección entre la Naturaleza y la Cultura* VI Congreso Internacional de Estudios Semióticos. Asociación Internacional de Estudios Semióticos Guadalajara, México, 1997.

<<fronterizos entre lo poético y lo kerigmático>> transmitidos en la tradición moderna. (Frye; 1996: 156) y se interesan, a la vez, en sustentar científicamente sus exposiciones teóricas. Este aspecto en el surrealismo se constituye mediante el aporte conceptual de Freud en lo concerniente a las técnicas surrealistas y con la utilización del corpus conceptual del neuropatólogo Pierre Janet, de quién Breton adoptó sus conceptos fundamentales. La teoría creacionista, en cambio convierte las experiencias estéticas individuales del artista en campo de instrospección de su propio proceso creador. En esta teoría la elaboración de un concepto teórico tan importante como el de la imagen creada requiere un análisis exhaustivo de los mecanismos que estimulan áreas comprometidas en el placer estético. La correlación de estímulo-sensación interna es una de las condiciones de producción de la teoría creacionista. Huidobro se preparó para ello en diversos cursos de psicología y parapsicología en La Sorbonne como se atestigua en <<Manifiesto de Manifiestos>>.

Esta doble dimensionalidad de las teorías de Breton y de las de Huidobro[17] constituye el objetivo central de este trabajo, que pretendemos llevar a cabo en la doble orientación que presupone el delirio como paradigma estético procesal: su delineamiento psicofísico y las implicancias de este proceso en la territorialidad de la imagen constitutiva de la surrealidad y de <<la imagen creada>> en las respectivas teorías del surrealismo y del creacionismo.

Sustentamos que estas Poéticas presuponen el mismo proceso, pero, con diferente énfasis en las etapas de su delineamiento evolutivo. No olvidamos además, que ya entre los románticos alemanes se prefiguró este modelo de producción en una forma casi

[17] Nos referimos al conjunto de obras de las que es posible inferir una teoría de la producción poética, ya surrealista o ya creacionista; Entre las obras de Breton podemos citar las siguientes *Manifiestos del surrealismo, El amor loco, Nadja, Lo Vasos comunicantes, El Surrealismo, Puntos de vista y manifestaciones.(serie de entrevistas radiofónicas con André Parinaud, retransmitidas por la radiodifusión francesa, marzo-junio de 1952, Antología (1913-1966).* Las obras de Huidobro son: *Manifestes* (1925) en especial: <<La poesía>>, <<Manifiesto de manifiestos>>, <<El Creacionismo>>, <<La poesía de los locos>>, <<Época de creación>>. Los ensayos en español son de obras completas (1976), además, las siguientes obras poéticas: *Horizon Carré, Poemas árticos* y en general sus obras poéticas a partir de 1916, en las que profundiza sus investigaciones en la imagen poética.

definitiva: <<La transmutación total de un sentimiento inicial en otro de armonía infinita>> (Schelling; 1988: 415). Giani Carchia, propone el deslinde de las zonas de producción consideradas en estas Poéticas. Sin mencionar el aspecto evolutivo del delirio, sin embargo, distingue sus fases. El habla de <<la escucha>> en términos similares a los fenómenos experimentados por los medium y también se refiere a la dinámica que antecede a la forma en la que reconocemos la fase precognitiva y caótica del proceso. Además, para él igualmente se produce una organización en el proceso. A ello correspondería el concepto de <<la contemplación de la forma>> el cual podemos asociarlo al creacionismo (Carchia; 1994: 89).

En la semiótica de *Caosmosis* de Félix Guattari, el concepto de <<reconversión ontológica>>, expone las condiciones del proceso, pero no en su trayecto sino en su clausura en que finalmente emerge la expresión de sentido decisiva del arte: el sentido del ser. Este autor, señala la aptitud de los procesos de creación de autoafirmarse como focos existenciales concordado con las ideas fundamentales de André Breton y Vicente Huidobro.

La referencia psiquiátrica y psicopatológica del delirio la constituye el modelo <<la diacronía del delirio>> que expone el proceso constituido en dos fases. De sus respectivas descripciones deducimos los rasgos esenciales de estas Poéticas. Referimos el surrealismo al ámbito de experiencias psicóticas, precognitivas e inductoras de caos, características del automatismo mental elucidado en <<el funcionamiento real del pensamiento>> postulado en el surrealismo. Esta idea aparece como la hipótesis central del surrealismo, según la especificación de los conceptos de <<dictado automático>> o <<escritura automática>>. La designación de esta fase como <<magma primordial>> por los autores del modelo ilustra la naturaleza en principio caótica de la génesis de la actividad poética.

La fase consecutiva es la del delirio propiamente tal. Desde otro punto de vista teórico se le considera la superestructura explicativa. Esta fase presupone la existencia de un acto de habla declaratorio peculiar, que en el creacionismo se puede asociar a vivencias delirantes, como la apodicticidad, la autorreferencia o la apofanía (Rodríguez S.; 1996: 99).

BRETON Y EL SURREALISMO

Algunos textos de carácter biográfico, como algunas entrevistas concedidas por Breton y las referencias a la génesis del surrealismo *en Manifiestos del Surrealismo* y otras obras, permiten esbozar una síntesis de la conformación de los materiales surrealistas que sirven de base a su teoría. Del mismo modo, hacerse una idea de los presupuestos, inspirados en principio en los métodos de investigación del psicoanálisis, pero desarrollados teóricamente a la luz de las ideas de neuropatología asimilados de la obra del Dr. Pierre Janet.

El primer aspecto lo esbozamos, brevemente, en la referencia a motivaciones existenciales, poéticas y profesionales que implica la búsqueda de sí mismo. En el período de su formación confluyen diversas experiencias, que constituyen la base de su reflexión del sentido que debe tener la actividad surrealista como, la conciliación de dos estados tan contradictorios, como el sueño y la realidad; idea que representa una especie de realidad absoluta, postulada como suprarrealidad. Un lugar importante en su proceso de formación corresponde al poeta simbolista Arthur Rimbaud que representa la figura ejemplar del poeta que se sumerge en su autoconocimiento, como el que se revela en *Las Iluminaciones* y en la correspondencia a algunos maestros. Pero Breton adjudica a su experiencia clínica desarrollada en el Hospital psiquiátrico de Saint Dizier, como asistente del Dr. Raúl Leroy un rol decisivo en

la formación de su pensamiento. En ese lugar se familiarizó con el tratamiento de sus pacientes con métodos de la investigación del psicoanálisis. De su trabajo surgió casi todo el material surrealista. Como el mismo explicó en una entrevista, tuvo especial interés en registrar los sueños y las asociaciones incontroladas en absoluta liberación de las coacciones lógicas, morales o de otro tipo, con el propósito de recuperar los <<poderes originales del espíritu>> (Breton; 1069: 33). En los hallazgos del Dr. Pierre Janet, según Ana Balakian, Breton asimiló de su obra no sólo un modelo del pensamiento sino un conjunto importante de categorías que proyectó a la teoría surrealista (Balakian; 1971). En *L'Automatisme psicologique* de Pierre Janet, Breton encuentra ya elaborada la noción de automatismo psíquico. En esta obra se le caracteriza como una región primordial de la psiquis la más elemental y difícil de desvelar. En ella no interviene la volición que inhibiría el acceso al pensamiento automático. También este autor establece algunas premisas relativas a la escritura automática que relaciona con las formas en que la practican los médium. Según este catedrático universitario los médium han desarrollado el poder de desatar los lazos de la inhibición mental. También según la autora que citamos, especificó entre otros conceptos el de lo maravilloso y caracterizó el éxtasis de sus jóvenes pacientes histéricas de <<amor loco>> concepto que Breton desplazó al campo poético.

La toma de posesión de Breton de algunos conceptos de Janet no amengua su importancia científica. Por el contrario, asociando ciertos fenómenos propioceptivos al proceso estético contribuye a la formulación de disciplinas científicas inéditas hasta entonces. Un breve examen de las implicancias teóricas de los presupuestos del surrealismo nos muestra la afinidad de sus conceptos con los que hoy se diseminan en actuales teorías semióticas como la de caosmosis de Guattari y cuya confirmación científica se comprueba en el campo de la neuroconciencia.

Así, la esencia de la definición de surrealismo del <<Primer Manifiesto>> descansa en el concepto de automatismo psíquico puro, que lo identifica con el funcionamiento real del pensamiento. Esta idea presupone la contraposición del pensamiento lógico y cuya función es intermitente con respecto a éste –La definición fija, por otra parte las condiciones de producción del dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética y moral.

De acuerdo a las características establecidas por Breton el dictado automático puede especificarse en el ámbito de los delirios de posesión en el cual el sujeto se siente habitado o manipulado física y mentalmente y cuya fe megalomaníaca consiste en un delirio de inspiración o profecía. (Clérambault; 1995: 12). Como rasgo del automatismo mental puede ser considerado también una forma de alucinación motora en que la palabra se emancipa de la boca del sujeto. El delineamiento en Breton corresponde exactamente a la etapa predelirante. Su conocimiento de estas manifestaciones orgánicas lo conduce a elaborar los dos campos de prospección esenciales del surrealismo: la escritura automática y las aportaciones del sueño hipnótico. Por este medio el surrealismo deviene una poética de <<revelación>> de las experiencias de lo desconocido. En el plano científico, el autoanálisis lleva a conclusiones semejantes a las que hoy elaboran las diversas tendencias de las neurociencias. Por ejemplo, en el relato de Breton de su primera experiencia de automatismo psíquico expone algunas precisiones de funcionamiento cerebral que describen el momento de proximidad al sueño en que <<ciertas frases más o menos parciales devienen perceptibles al espíritu>>. Ahora, se ha podido comprobar que en este momento se produce en el cerebro una intensa actividad caótica superior a la del cerebro despierto y mayor también a la del momento del sueño profundo en que hay un decrecimiento del caos. La disposición hacia

la mediumnidad adoptada como método de producción poética por algunos poetas surrealistas, entre los que sobresale el poeta Robert Desnos tiene sus fundamentos en el automatismo psíquico o, en el estado de pura receptividad que implica la suspensión de la atención voluntaria de los actos conscientes.

Todas las reflexiones de Breton en este campo tienden a mostrar una concepción muy moderna del cerebro. Con toda seguridad, compartiría esta idea: <<el cerebro ha sido seleccionado para volverse tan inestable que al menor efecto puede conducir a la formación de orden>> (J. Briggs y F.D. Peat; 1994: 166). Su consideración del estado de vigilia como un fenómeno de interferencia concuerda plenamente con el aserto científico. Del mismo modo su observación que <<el espíritu en su funcionamiento normal, se limita a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle>>. Su modelo no determinista de la actividad cerebral es congruente con el método de mediumnidad adoptado de las experiencias del sueño inducido. En este sentido emite su observación: <<Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo>> (Breton; 1980: 29). En este sentido Ana Balakian afirma:

<<El ejercicio del proceso plenamente racional cierra la despensa de imágenes y deseos; la regularización de los esquemas de conducta impide la acción del azar en nuestras vidas. En este sentido el proceso lógico de pensar es lo mecánico en contraposición con lo automático e imprevisible>> (Balakian; 1971).

Más concretamente en el <<Segundo Manifiesto>> Breton identifica la actividad automática con la inspiración, subrayando que uno de los modos de reconocerla es <<en esta forma de cortocircuito que la inspiración provoca entre una idea

dada y su correspondiente (escrita, por ejemplo)>>. Y en este mismo pasaje agrega: <<El surrealismo se ocupa y se ocupará... de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular queda súbitamente a la merced de algo>> más fuerte que él <<que le lanza frente a las protestas de su realidad física, hacia ámbitos de lo inmortal>> (Breton; 1980: 207).

El investigador Matti Bergström (Finlandia), propone un modelo de cerebro que puede darnos una idea del concepto de <<real funcionamiento del pensamiento>> de Breton. Este autor divide el cerebro en un extremo de información y otro de azar o caos cuya interacción genera el pensamiento y la conducta. Sobre esta base distingue dos centros por los que pasan los datos producidos por un estímulo en un órgano sensorial. Uno es el córtex cuya organización convierte el estímulo en atractores de ciclo límite, es decir en una forma organizada de información.

El otro extremo está localizado en el tallo encefálico y el sistema límbico. <<El ingreso de los datos en esta área es inespecífico, no contiene información, sólo ser>> (J. Briggs y F.D. Peat: 1994: 1968)[18].

IMAGEN SURREALISTA

En su investigación de la producción de la subjetividad Félix Guattari reúne un conjunto de categorías del psicoanálisis, de la lingüística, de la teoría literaria y de la teoría del equilibrio no lineal que replanteadas en la extensión de la definición de su objeto (la subjetividad) y mediante la disolución de todas las oposiciones dualistas constitutivas de determinados modelos como el del inconsciente entre otros amalgama un modelo de producción de subjetividad que estimamos perfectamente compatible no sólo con el diseño constructivo de la imagen surrealista preconizada

[18] Otro concepto importante de este modelo es el de <<nube de posibilidades>> que contiene mutaciones de la información que se enfrentan a las formas habituales de información en una suerte de lucha darwiniana.

por André Breton, sino con la función existencializante que a esta se le asigna. Es así como lo representado a partir de lo diferente, implica el problema de la semejanza en la imagen de aproximación en la que se incluye la imagen surrealista. Éste es el tipo de imagen que atribuye una semejanza a dos realidades absolutamente heterogéneas, y cuya descripción estructural deja ver la tendencia a la autonomía de los segmentos poéticos. Esta articulación del enunciado poético recibe en la teoría a Guattari el nombre de <<conformaciones de enunciación >> las que contribuyen al eslabonamiento discursivo propicio a la formación de un sistema de repetición, de insistencia intensiva.

Con relación a esta óptica, Breton entrega una visión coherente de los dominios de la construcción contrapuntística de la imagen y de su función poética.

Base de su reflexión, en lo que respecta al primer punto es la definición de imagen de Paul Reverdy en la que descubre <<una fuerza reveladora>> y a la que se refiere varias veces en su obra[19] ya que no concuerda plenamente con las deducciones que implican algunos de sus enunciados, como el que afirma: <<La imagen no puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades lejanas>>. Su conocimiento personal del efecto <<estupefaciente>>[20] de ciertas imágenes surrealistas <<que son como aquellas producidas por el opio, que el hombre no evoca sino que se le ofrecen espontáneamente, despóticamente>> lo induce a no admitir que puedan ser evocadas las dos realidades distantes. Supondría en su concepto un grado de premeditación. En la medida de su tesis de

---

[19] Como sabemos la definición de Reverdy es la siguiente: <<La imagen es una creación pura del espiritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá>>.

[20] El efecto estupefaciente de la imagen fue señalado por André Breton en *Manifiesto del Surrealismo* en estos términos: <<Todo induce a creer que el surrealisno actúa sobre los espiritus, tal como actúan los estupefacientes, al igual que éstos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones>> .Por su parte Luis Aragón Sostiene: <<El vicio llamado surrealista es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen>>.

la pasividad del espíritu considera erróneo pretender que <<el espíritu ha aprehendido las relaciones entre dos realidades en él presente>>. En cambio como otros poetas modernos postulan un retorno a la unidad que ha resurgido como una luz especial <<de la aproximación fortuita de dos términos y que es>> la luz de la imagen –ante la que nos mostramos–, infinitamente sensibles (Breton; 1968; 113).

En estas palabras se distinguen claramente sus referencias al aspecto constructivo de la imagen y a la función que cumple la expresión poética que se constituye mediante mecanismos de conexión verbal. Dicho en otros términos, subraya que los vínculos entre los segmentos semióticos o conformaciones de enunciación no dependen de un nexo racional, sino sencillamente de una magnitud psicofísica que capta <<la belleza de la chispa>> en función de <<la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores>>. Es decir, el surrealismo poético de Breton presupone las propiedades de <<emergencia>> (Varela y Thompson y Rosch; 1992) de la imagen, correlativa a la de intensidad ontológica <<desarrolladas en los mecanismos de separación que, como generadores de autonomía y repetitividad subtienden la singularidad ontológica del proceso. (Guattari, 1996). Según un comentario en una nota de *Los Vasos Comunicantes*: <<Comparar dos objetos lo más alejados posible, ponerlos en presencia de una manera brusca y sorprendente es la tarea más alta a que puede aspirar la poesía>> lo que se trata de vencer, agrega en esta importante cita>> es la oposición completamente formal de esos dos términos. La ejemplificación del proceso en la referencia de <<dos cuerpos diferentes frotados unos contra otro>> para alcanzar <<por la chispa, su unidad suprema en fuego>> (Breton; 1968: 113) no deja lugar a dudas de la tradición poética a la que el surrealismo

se adscribe postulando la vía negativa o apophática[21] (del griego: negativa) como procedimiento constructivo para manifestar lo inefable de la unidad suprema de los elementos.

En este sentido, que es el del pensamiento analógico es válido el aserto: <<En poesía todo puede ser yuxtapuesto, o identificar en forma implícita con cualquier otra cosa>> (Frye; 1996: 161) aún cuando cabrían las limitaciones que imponen la asociación de ideas.

Renéville, el poeta surrealista que teorizó sobre la poesía moderna francesa, recoge la siguiente cita de Breton, ilustrativa de lo que hemos dicho: <<Sólo la imagen en lo que ella tiene imprevisto y de repentino le da la medida de liberación personal y es tan completa que me horroriza>> (Renéville; 1938).

En suma, es en virtud de la escritura automática y del azar objetivo que se puede lograr la producción de <<las más bellas imágenes>> y el efecto alucinatorio de la atmósfera surrealista. Es en el momento de la emergencia de la <<luz de la imagen>> que se hace presente la reconversión ontológica como <<revelación>>. Breton asevera: <<El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiesta sus deseos>>.



VICENTE HUIDOBRO Y EL CREACIONISMO

Si por creacionismo entendemos fundamentalmente una teoría de la producción poética podemos deducir que su objeto estético es el concepto de <<imagen creada>> que significa exactamente lo que dice, que ha sido creada como resultado de un proceso poiético o de creación cuya meta es la singularización existencial expresada en <<la imagen creacionista>>. No es lo mismo, por

[21] Apophático (negativo en griego), término que implica la vía negativa usada junto a una vía positiva como modo de decir los atributos y negarlos que Denys L'Areopagite consideraba el mejor medio de hablar de Dios. Estas imágenes sin semejanza son más convenientes a lo indecible, a lo inefable, según afirma Nanine Charbonnel.

tanto la imagen creacionista que <<la imagen creada>> pero ambas forman parte del modelo conceptual del creacionismo: sin la dinámica autopoiética de la primera, la segunda no logra emerger en la conciencia del poeta. Hay una correlación intrínseca entre ambas y ese es el proceso que Huidobro se propuso investigar, experimentar y vivenciar a fondo. Particularmente, la correlación entre delirio y metáfora (Rodríguez Santibáñez; 1996) inducida por el movimiento trascendental y apofánico de la autoconciencia creadora.

En consecuencia, creacionismo y delirio poético no son algo distinto. Su ámbito, sin embargo, no es el nivel predelirante que hemos postulado para el surrealismo sino el del estado del delirio propiamente tal con dominio absoluto de la voluntad creadora del poeta. Y que en su carácter de <<interpretación racional de experiencias anómalas>> es un <<estado>> según Huidobro <<que pertenece sólo a los poetas>>. <<Es una realidad en ese plano extrahabitual que llamamos Arte>>. (Huidobro: 1974, pág. 725).

Si pensamos en la caracterización global hecha por Gianni Carchia del proceso de producción de la obra podemos considerar el creacionismo como <<contemplación de la forma>> o <<proceso de formación>>. El delirio, en consecuencias, será principalmente interpretado en función de la complejidad de los procesos de iconicidad metafórica. El modelo de <<diacronía del delirio>> ya revisado, puede ilustrar en primer término, el necesario deslinde que debemos hacer entre el delirio propiamente tal y el momento que antecede, caracterizado por los estados psicopatológicos de lo predelirante: <<Cada nuevo aporte del magma primordial activa nuevos procesos de reconocimiento y construcción que pueden devenir en un concepto y ulteriormente

en un acto de habla o conducta>> (Berrios-Fuentenebro de Diego; 1996: 137).

Sin embargo queda en claro, que en la base de todo acto creativo siempre encontraremos elementos caóticos como <<una nube de posibilidades>> de las que saldrán nuevos elementos. Es un fenómeno típico de la creatividad que más adelante asociaremos al proceso metafórico.

En su conjunto este modelo diacrónico nos permite ver algo que no es ajeno al proceso artístico: la transformación de la personalidad que, aprehendida, estéticamente, implica una reconversión ontológica. Refiriéndose a la autopoiesis (autoproducción) que podemos definir como un concepto sistémico que implica una bifurcación (y por tanto interacción) Félix Guattari observa; <<la diferencia aportada por la autopoiesis se funda en el desequilibrio, la prospección de universos virtuales alejados del equilibrio. Y no se trata únicamente de una ruptura de equilibrio formal, sino de una radical reconversión ontológica>>, (Guattari; 1996: 52).



Reconversión que en la estética creacionista está orientada en el carácter de <<hypsos>> o elevación hacia el infinito, hacia la función existencializante que expresa <<la imagen creada>>.

IMAGEN CREACIONISTA

El creacionismo aparece así como una teoría de las condiciones de producción de la imagen poética en su confluencia sistémica con la metáfora. En términos generales, la imagen como figura pone en relación dos realidades diferentes. La metáfora por contraposición reduce la conmoción engendrada por dos ideas incompatibles. Su trabajo es similar a lo que ocurre en el cerebro según el mode-

lo de Bergström cuando los patrones producidos por el generador de la información reciben el efecto de la actividad eléctrica del generador aleatorio creándose así una <<nube de posibilidades de ciclo límite que ha sido perturbada y reordenada mediante interferencia caótica>> (J. Briggs y E.D. Peat; 1994; 170). Así, el primer efecto en la experiencia interior es la aparición de un desequilibrio, o de una <<disonancia >> que según Blumenberg <<sería mortal para la conciencia aplicada al cuidado de su propia identidad>>. De este modo <<bajo la presión de la tendencia a reparar la consistencia amenazada deviene metáfora el elemento ante todo destructivo>> (Blumenberg; 1995; 99). Idea que también emerge en la caracterización de la metáfora de Prandi: <<Se presenta como un conflicto conceptual abierto desprovisto de una salida determinada >> (Prandi; 1992; 18).

En sus *Manifiestos,* Vicente Huidobro elude tratar el problema de la coexistencia de las potencias del caos en la inspiración, o de referir la fase constructiva al del tránsito del caos a un estado de autoorganización que correspondería a la predicación, nacida en el proceso unitivo o de asimilación que se produce entre ideas extranjeras en tanto están alejadas (Ricoeur; 1977; 293). No ocurre lo mismo en el campo de la producción textual en que ciertos modelos de configuraciones metafóricas parecen corresponder a una investigación de señales estéticas destinadas a provocar ese impacto (Rodríguez Santibáñez; 1996; 94). Así en un pasaje de <<Manifiesto de Manifiestos>> señala Huidobro que:

<<Poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar los hilos como, las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas>> (Huidobro; 1979; 726).

En principio, podemos decir que esta caracterización corresponde a la idea del tropo como contradicción activa entre dos esferas conceptuales. Es lo que se afirma primero haciendo referencia a la relación entre <<las cosas más lejanas>>, para después poner de relieve la potencia creadora de este tropo, su espesor cognoscitivo y conceptual de modo que podamos representárnoslo en términos de Michele Prandi: <<cada metáfora es la cumbre de un modelo sumergido>> (Prandi: 1992). Es decir, la condición esencial de una imagen de concepción interactiva o metáfora como la supuesta en el concepto de Vicente Huidobro es el <<conflicto conceptual>>, dada la conformación metafórica producida por la yuxtaposición de dos términos incompatibles o contradictorios entre sí. Su asociación con el enigma y con lo que Vicente Huidobro proclama como <<revelación>> tienen que ver con este aspecto llevado por Huidobro a sus últimas consecuencias mediante la conjunción de analogía y predicación identificadora (Jongen: 1980). Y esto, no porque el modelo de la imagen creacionista se guíe estrictamente por el esquema básico de la contradicción en las formas lingüísticas, sino en tanto apela a una contradicción indirecta <<fundada sobre una correlación subyacente, activada al nivel de los presupuestos>> (Prandi; 1992: 35). Así, la metáfora no significa lo que dice sino... dice lo que quiere decir puesto que –como asevera Paul de Man– refiriéndose al concepto de metáfora de Nietzsche, <<está controlada y orientada por y hacia un significado hacia un conjunto de significados>> (De Man; 1990: 113). Este significado inefable es lo que su teoría postula como <<imagen creada>> y su producción poética muestra como <<revelación>>.

CONCLUSIONES

1. El delirio efectivamente es un principio estético común de los modos de producción poéticas del surrealismo y del creacionismo.

2. Surrealismo y creacionismo son, en este sentido, dos métodos que se contradicen en sus medios pero que se reúnen en sus efectos. De acuerdo a Renéville, el primero procura abolir el centro de conciencia en provecho de la extensión sin límite del espíritu. El creacionismo, por su parte, propone la ampliación progresiva del centro de conciencia en virtud de una atención implacable que no tiene otro fin que su propia intensidad. Así conciencia absoluta e inspiración devienen sinónimos y representan el fin idéntico al cual concurren esos métodos inversos.

3. En ambos métodos, la imagen poética constituye el instrumento de acceso al absoluto espiritual que suponen <<la surrealidad>> y <<la imagen creada>>.

4. Como elemento autopoiético, la imagen poética es el dispositivo estético perfecto de intensificación pática. Esta idea la resumimos en el siguiente comentario de Félix Guattari: <<Sólo pasando por esa oscilación peligrosa, otra cosa se hace posible y pueden emerger bifurcaciones ontológicas y coeficientes de creatividad procesual>> (Guattari; 1996: 102).

SENTIDO Y SIN SENTIDO EN GILLES DELEUZE*

RESUMEN

El concepto de sentido postulado por Gilles Deleuze coincide con el que Gottlob Frege estipuló para las obras de arte en <<Sobre sentido y referencia>>, es decir, se integra en una concepción estética del signo, pero como producto de la reinterpretación de un sinnúmero de categorías filosóficas y literarias relativas a efectos y procesos de subjetivación acontecidos en ciertas formas del delirio. Basándose Deleuze, precisamente, en dos tipos de delirios: el denominado <<delirio paranoico interpretativo>> y el <<delirio post-significante pasional>>, infiere sus respectivos regímenes de signos que designa régimen significante paranoico interpretativo y régimen subjetivo significante pasional, cuyo mapa considerada sus coordenadas, resulta para nosotros un modelo de configuración de producción estética.

De modo que nuestra hipótesis postula que la problemática del sentido y del sinsentido de la expresión implica una correlación de estratos correspondientes al organismo y a formas de la expresión, idea que se fundamenta en el postulado deleziano de Ser como Vida, en tanto ésta es el acontecimiento único.

La ponencia expondrá algunos aspectos relevantes para la constitución de un campo epistemológico de la estética de Gilles Deleuze como:

1- Régimen de Signos Pasional post-significante;

2- Proceso de subjetivación;

3- pliegue y despliegue.

PROBLEMÁTICA

La problemática de <<Sentido y sin sentido>> que queremos caracterizar en Gilles Deleuze corresponde a un aspecto del pensamiento crítico de Deleuze respecto de la categoría de representación

* Trabajo presentado en *Miradas y Voces de fin de siglo.* VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Universidad de Granada, España, 1998.

que ha dominado el pensamiento metafísico occidental (Martínez Martínez: 1987-1997). De acuerdo al postulado de que el pensamiento es diferencia e identificación de diferencias, Gilles Deleuze vincula la expresión al ser unívoco. La dualidad de sentido, en tanto expresión consiste en concebir varios sentidos pero todos referidos a un único designado, ontológicamente uno. (Badiou, 1997).

En principio, tales postulados se pueden interpretar según las ideas de Deleuze expuestas en *El Bergsonismo* (Deleuze, 1987); pero es en *Mil Mesetas* (Deleuze, 1997), donde se le da un alcance más integral en el concepto de una semiótica instituida en un determinado régimen de signos. La postulación de regímenes de signos derivados de formas polares de delirio a nuestro parecer, implica la necesidad de incluir el estrato biológico como factor determinante del proceso de producción estética[22].

Según este planteamiento, en esta ponencia nos referiremos a la problemática de la expresión considerada en la perspectiva de una semiótica[23] constituida en un determinado régimen de signos. Así se puede comprobar que la concepción de la producción estética de Deleuze, aparece determinada por el correlato de dos estratos (Deleuze, 1997): el del organismo y el de la construcción verbal de la expresión.

En general, esta formulación de la producción estética tiene escasos antecedentes pero por lo mismo son de gran interés los que podemos mencionar. La misma relación procesual entre lo orgánico y la expresión es lo que encontramos en la institución de la vía apophática (negativa en griego) llevada a cabo por Dionisio el Aeropagita y Juan Scoto Erígena como forma de expresar la problemática de <<las similitudes desemejantes y la práctica de las

[22] En <<Manifiesto de Manifiestos>> (1976) el poeta chileno Vicente Huidobro caracterizó el proceso de producción poética en conexión con un estado de estenia (o de tensión psicológica) inducido por vivencias delirantes, como las de apofanía. A este estado lo denominó de <<superconciencia o de delirio poético>>.

[23] La teoría de Deleuze presupone que no es fácil considerar una semiótica en sí misma dado que no hay siempre una forma de contenido inseparable e independiente de una forma de expresión remitiendo, generalmente, a agenciamientos no lingüísticos, es decir, a elementos implícitos que operan variables pragmáticas específicas de la enunciación, como la segmentación, la significancia y la interpretación, la enumeración y la subjetivación.

más audaces figuras retóricas legítimas en su imposible objeto: la imposibilidad de decir Dios>>. Según la autora que citamos, traducen estos términos la alianza indisoluble de elevación (hypsos o impulso hacia lo alto) en el pensamiento y la más bella lengua (Charbonnel, 1991: 106). La misma idea subyace en la paradigmática caracterización del proceso estético en el *Sistema del Idealismo Trascendental* (Schelling, 1991: 445). Para este filósofo la producción estética parte de un sentimiento aparentemente contradictorio que termina en un sentimiento de armonía infinita. El hypso constituido marca la evolución de un proceso que inicialmente es de conflicto interno para el sujeto de la experiencia que finalmente se resuelve dando paso a un estado de inefabilidad.

En éstas y en otras caracterizaciones similares, lo importante es el elemento común de una <<segmentaridad fundamental>>: <<Hace falta que un ciclo haya finalizado y que su final esté indicado, para que otro comience, para que otro pueda comenzar>> (Deleuze, 1997: 132).

La impronta del estrato biológico resulta aquí determinante en la conformación de un determinado tipo de régimen de signos.

RÉGIMEN DE SIGNOS POST - SIGNIFICANTE PASIONAL

Deleuze integra en estos términos los aspectos fundamentales de la producción de una expresión específica que podemos comprender como resultante de una correlación de estratos psicofísicos y verbales en las fases del delirio y de los fenómenos propioceptivos que le son inherentes[24].

Este régimen de signos corresponde a uno de los procesos asociados a una de las formas polares del delirio: el régimen de significación pasional. El otro es el régimen de significación paranoico interpretativa. Ambos han sido deducidos de los respectivos tipos

[24] El término propioceptivo se refiere a la irrupción a la conciencia de sensaciones internas. Según Gaëtan Gatian de Clérambault las sensaciones interceptivas y propioceptivas forman parte de las cenostopatías y constituyen el magma a partir del cual emergen las alucinaciones y los delirios. (Berrios y Fuentenebro de Diego, pág. 113).

de delirio estudiados por Gaëtan Gatian de Clérambault (Clérambault, 1995), caracterizados por ser formas de conservación de la integridad mental, sin disminución intelectual.

El régimen paranoico interpretativo se define, según Deleuze, por un comienzo insidioso, un centro oculto que pone de manifiesto fuerzas endógenas en torno a una idea. Su desarrollo es reticular en un continuo amorfo. Su organización en círculos tiene conexión, según inferimos con la dinámica de retrospectiva de la sintomatología paranoica.

Por su parte, el régimen subjetivo pasional encuentra su punto de partida en una acción exterior decisiva por una relación con el afuera que se expresa más como acción que como idea. De aquí procede el punto de partida de <<una serie lineal de un proceso hasta el agotamiento que constituirá el principio de un nuevo proceso>>. El diagrama[25] del régimen subjetivo pasional comprende así líneas segmentarias y direccionales (Deleuze, 1996: 55).

Y en íntima conexión con el proceso de subjetivación, <<nuestro modo de constituirnos como sujeto, que es inseparable de la experimentación, que es siempre actual respecto de lo que emerge, de lo nuevo que se está formando>> (G. Deleuze, 1996: 171). La subjetivación como proceso es una individuación. En este régimen ve Deleuze, <<un proceso original de subjetivación>>.

Deleuze describe el punto de subjetivación con el inicio de una línea pasional, en función de una realidad mental determinada por ese punto. De ahí que, en términos similares a la correlación que hemos establecido entre estrato orgánico y forma de expresión postula la convergencia de dos ejes: el paradigmático y el sintagmático, respectivas representaciones de la conciencia y del sujeto de enunciación y del sujeto del enunciado en plegamiento de uno sobre otro.

De este modo, la coherencia total de la teoría deleuziana respecto al régimen subjetivo se refiere al hecho que el signo rompe

[25] Diagrama es un término que designa un nivel de <<función>> que no tiene más que rasgos de contenido y expresión.

su relación de significancia, huye en una línea de fuga positiva, alcanza una desterritorialización absoluta que se expresa en la conciencia. De ahí la redundancia o repetición (de la conciencia).

La teoría deleuziana inferida, principalmente, del esquema de delirio pasional de Clérambault, coincide en numerosos rasgos con otras descripciones hechas en el campo de la psicopatología o de la psiquiatría. En el esquema de Clérambault se subraya que el delirio pasional es un verdadero cógito. Según los puntos de su enumeración, corroborado en la casuística estudiada por Clérambault (Clérambault, 1995), Pierre Janet (Janet, 1991), Julia Kristeva (Kristeva, 1979); en este delirio se distinguen las siguientes etapas[26] :

1. El postulado como punto de subjetivación (Ej.: Él me ama).
2. El orgullo como tonalidad del sujeto de enunciación (persecución delirante del ser amado).
3. El despecho, el rencor; como efecto de la recaída en el sujeto.

Etapas que desde un punto de vista de la descripción diacrónica del delirio corresponden a las fases bien delimitadas en el tránsito de lo obsesivo al delirio, en que el delirio se manifiesta como una emanación directa de una transformación progresiva de la obsesión. Séglas, a quien debemos esta caracterización, señala el paulatino incremento de la idea obsesiva en la conciencia hasta absorber casi todo el campo de la conciencia, lo que puede ser figurado como un eclipse momentáneo de conciencia. Estima el autor que en la disociación de la conciencia personal es donde encontramos el mecanismo que podrá determinar el paso de la obsesión al delirio (Berrios - Fuentenebro de Diego, 1996: 94).

Berrios - Fuentenebro de Diego ven en las teorías de Clérambault, una aproximación estructural a un análisis diacrónico de la psicosis que aparece vertebrada en dos elementos: el

[26] La noción de etapas del delirio del plano psicopatológico o psiquiátrico equivale a la idea de <<variables de transformación semiótica>> propuesta por Deleuze.

automatismo, síndrome basal, nuclear esencial e inicial de carácter anideico y el delirio propiamente tal (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996 : 107) elemento explicativo de carácter ideico. Y así, como esta hipótesis, se han enunciado muchas otras basadas en una distinción de las fases evolutivas que dan cuenta de una arquitectura del delirio como es el modelo de estos autores. Así Henry Ey distingue <<estados de desorganización de la conciencia a partir de las cuales se sistematiza el delirio>> (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996: 109).

Otro de los autores citados en *Delirio* de los autores españoles que estudiamos es Jaspers, para quien el delirio expresado es un producto final y está precedido por una experiencia indescriptible, sombría, cargada de ansiedad, llena de sentimiento, de desastre inminente. Cuando esta disposición cristaliza en un delirio expresado en palabras hay una cierta distensión (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996: 124).

Todas las observaciones clínicas del campo de la psiquiatría, como hemos dicho, concuerdan con la silueta abstracta del proceso de subjetivación formulada por Deleuze.

En esta forma, el régimen pasional, el delirio, se configura como una línea abstracta que no forma contorno ninguno ni en el pensamiento ni en las cosas, pero que se presenta cuando el pensamiento afronta cosas como la locura, como la vida, como la muerte. Aflora cada vez que se piensa con suficiente vértigo o que vivimos con suficiente intensidad. Esta línea es considerada por el autor demasiado violenta y demasiado rápida que nos introduce en una atmósfera irrespirable (Deleuze, 1996).

En este plano la subjetivación impone a la línea de fuga una segmentación que no cesa de renegar de ella y a la desterritorialización absoluta un punto de abolición que no cesa de obstruirla, de desviarla y cuya explicación residiría en la condición de estratos tanto de las formas de expresión como de los regímenes de signos.

Estrato es en el sistema deleuziano un elemento que maniata al hombre, implica un cierto condicionamiento sólo superable mediante una desestratificación. Por ejemplo, que la conciencia deje de ser su propio doble y se transforme en una experimentación de vida o de pasión, en que el doble del uno para el otro se convierta en un campo de intensidades continuas. Es decir, se trata de desubjetivar la conciencia y la pasión como experimentar un devenir animal o un devenir mujer del hombre. (Deleuze, 1997: 137).

ESTRUCTURA O PROBLEMÁTICA DE LA EXPRESIÓN

La anfibiología del ser y del ente en lo dicho, expuesto por Levinas (1995), tiene cierto parentesco con la formulación de Deleuze respecto del ser unívoco. Que el ser sea unívoco, comenta Martínez Martínez, supone que se expresa siempre en una sola voz, que se dice de una sola manera (Martínez Martínez, 1987: 246). Este autor explica que todo lo que se puede decir se refiere siempre a un sólo designado que es uno ontológicamente. Esta idea tiene consecuencias importantes en la estructura como hacer ver Alain Badiou (Badiou, 1997) al considerar que la estructura puede pensarse como máquina productora de sentido de acuerdo a las reflexiones de Deleuze respecto a que esta entidad singular la abre al movimiento paradójico de la producción. Este autor, entre otras observaciones, comenta: <<la entidad paradójica resplandece con un brillo singular>>. Y señala algo que todos los grandes poetas han valorado con extraordinaria convicción de la naturaleza teleológica de la imagen: el ser un punto de fuga, de escape, una libertad errante[27].

La entidad paradójica es claramente una singularidad, aunque la función es de claridad contradictoria por lo que se convierte en un significante que no significa nada, de acuerdo con la problemática de la expresión estética, en que <<la estructura paga con sentido su producción de sentido>> como ha planteado Gilles

[27] Remito a la obra de José Lezama Lima: *Los Vasos Órficos*, como también a la siguiente cita del poeta cubano: <<Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora que avanza creando infinitas conexiones y una imagen final que asegura la pervivencia de esa poiesis>>.

Deleuze en *La Lógica del sentido* (Deleuze, 1989). Mirado el problema desde el estructuralismo, Deleuze afirma que el sentido es producido por el sin sentido y su perpetuo desplazamiento dado su carácter de no significante por sí mismo. Es necesario comprender que el sin sentido no es sino la univocidad del Ser. (Deleuze, 1989: 89). En esta forma, el sin sentido es ontológicamente el sentido ya que sabemos que el uno es vida, producción, de modo que el sentido unívoco del Ser sólo se hace efectivo como Donación de sentido. La síntesis realizada por Badiou explica así la hermenéutica del impulso vital expresado en el ámbito de la cuarta dimensión de la proposición[28]. Aunque la idea de Uno de Deleuze no corresponde al Uno inaccesible y oscuro del simbolismo neoplatónico que al no ser, como observa Umberto Eco, susceptible de determinación alguna las contiene todas y es el lugar de la contradicción misma, del mismo modo se despliega formalmente en una no-relación de los términos de la expresión. (Eco, 1990).

PLIEGUE Y DESPLIEGUE

La construcción del discurso filosófico de Deleuze es en gran medida una reelaboración de términos bajo el prisma de procesos de diferenciación observados en las ciencias y el arte contemporáneos. Su reflexión sobre el término de <<pliegue>> y su complementario <<despliegue>> sigue esta pauta instituyendo una correlación entre la forma de expresión en la invención de una obra o la operación infinita que ésta presupone, y la forma divergente constitutiva de los diferenciales de la conciencia que guían tales formas expresivas y que corresponden al automatismo psíquico fundamental

[28] Deleuze distingue tres relaciones en una proposición :
1) *Designación*: o indicación. Opera mediante la asociación de palabras con imágenes particulares que deben representar estados de cosas.
2) *Manifestación*: es la relación de la proposición con el sujeto que habla y se expresa. Se presenta como el enunciado de los deseos y de las creencias.
3) *Significación*: es la relación de las palabras con los conceptos universales o generales, y de las relaciones sintácticas con implicaciones de conceptos. La significación se define por un orden de implicación conceptual en que la proposición considerada no interviene sino como elemento de una demostración, sea como premisa o conclusión.
4) El sentido es la cuarta dimensión. Se constituye en lo expresado por la proposición.

del proceso artístico. Así vemos que, la diferenciación de un campo en principio no diferenciado (como puede interpretarse en principio el caos inicial de un proceso de producción, caos sólo aparente según Deleuze) ya sea bajo la acción del medio exterior o bajo la influencia de las fuerzas internas constituye una de las directrices científicas y estéticas consideradas por el autor para revitalizar este concepto.

Por otra parte, la virtualidad conceptual con que ha sido enfocado este término en el arte barroco (arquitectura y pintura) en la filosofía leibniziana y en manifestaciones modernas y contemporáneas identificadas como barrocas por Deleuze como algunas obras de Mallarmé o pinturas de Dubuffet entre otras, presupone los mismos principios: principio sustentados cuya conciliación es necesariamente armónica : <<lo mismo expresado, la línea se expresa en el canto anterior por memoria o de memoria y en causa pero, precisamente, lo expresado no existe fuera de sus expresiones>> (Deleuze, 1989: 51).

Deleuze cita a Baltrusaistis como autor de un concepto fundamental para la comprensión del pliegue: el de escisión pero <<una escisión que relanza el uno por el otro los términos escindidos>> (Deleuze, 1989: 50).

Esta noción[29] se vincula en el barroco con <<interior>> y <<exterior>> en el sentido que el pliegue infinito del barroco <<separa, distingue materia y alma o fachada y, habitación cerrada>>, aspectos claves de la arquitectura barroca o lo alto y lo bajo acorde perfecto de la escisión según Deleuze o resolución de la tensión en la pintura barroca: el pliegue infinito, pues, entre dos pisos. Pero al diferenciarse, se dispersa en los dos lados: el pliegue, que se insinúa en el interior y que se desborda en el exterior articulándose así como lo alto y la bajo. <<Repliegues de la materia bajo la condición de la exterioridad, pliegues en el alma bajo la condición de clausura>> (Deleuze, 1989: 51). El concepto de

[29] La noción de escisión es característica de un enfoque sistémico.

mónada, por otra parte, es casi incomprensible si no se le relaciona con la arquitectura barroca. Es, según Deleuze, la autonomía del interior, un interior sin exterior, aunque tiene como correlato la independencia de la fachada, un exterior sin interior, como pensamos es toda expresión artística, asociada, como veremos en las pequeñas percepciones sin objeto o micropercepciones alucinatorias.

Deleuze ha formulado una serie de categorías que se relacionan con el proceso de producción y la funcionalidad del pliegue y del despliegue considerado éste el resultado del acto que se expresa en esa forma: las materias de expresión devienen, formas de expresión como productos de escalas de velocidades, vectores de diferentes materias, como por ejemplo, la del tejido viviente del cerebro.

Una categoría que me parece como la silueta del delirio es la denominada <<cuerpo sin órganos>> Es un límite.

El CsO[30]., dice Deleuze, está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. <<El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en una spatium a su vez intensivo, inextenso. Es la materia intensa y no formada, la matriz intensiva, la intensidad = 0 (materia igual energía)>>. Deleuze lo concibe en su argumentación como el plan de consistencia propia del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción sin referencia de ninguna instancia externa, (Deleuze, 1997: 159). Particularmente referido a dos libros de Artaud, el concepto CsO es contrario al de <<organismo: una organización de órganos>> que constituye sólo un estrato en CsO. El organismo es uno de los tres grandes estratos que maniatan –como dice Deleuze al hombre. Los otros son la significación y la subjetivación. A este conjunto opone el CsO la desarticulación. Así, deshacer el organismo implica abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento[31], circuitos conjunciones niveles y umbrales,

[30] CsO. Abreviatura de <<cuerpo sin órganos>>.

[31] Agenciamiento es un concepto importante en *Mil Mesetas*, entre otras obras. En Diálogos se precisa de una definición: en el concepto de agenciar: <<estar en el medio en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior>>. En este sentido agenciamiento es la unidad mínima real. No así la palabra, ni la idea, ni el concepto.

pasos y distribuciones de intensidad, territorialización y desterritorrializaciones. Lo que es similar a los fenómenos descritos en la diacronía del delirio según algunas investigaciones psicopatológicas y psiquiátricas como señalan Berrios - Fuentenebro de Diego en su libro *Delirio*. No es fortuito suponer que los términos procesuales empleados por Gilles Deleuze correspondan a fenómenos presupuestos en el concepto de automatismo mental caracterizado por Gaëtan Gatian de Clérambault y otros autores que se han referido al humor delirante como un factor desencadenante de la formación del delirio. Gaëtan de Clérambault incluyó en el <<automatismo mental>> especialmente fenómenos clínicos como <<pensamiento adelantado>>, <<enunciación de actos>>, <<impulsiones verbales>>. Tendencias a fenómenos psicomotores. <<Juzgó éstos como opuestos a las alucinaciones auditivas o psicomotrices>>. Según el comentario de los autores del libro *Delirio* en toda conciencia normal existirá un núcleo inicial automático, abstracto y neutro con capacidad de delirar bajo ciertas circunstancias desencadenantes (Berrios - Fuentenebro de Diego, 1996: 106).

Las alucinaciones, sin embargo, consideradas en el plano de lo diferencial en el proceso de producción son elementos primordiales en el sistema de Deleuze. Su enfoque no deja de tener parentesco con el de Clérambault acerca de su estudio comparado de los delirios alucinatorios del cloral, de la cocaína, del alcohol, del éter, etc. Los rasgos del psiquismo tóxico son, manifiestamente, el resultado de la predilección de ciertas fórmulas tóxicas hacia ciertos campos nerviosos, es decir, de electividades como lo sugieren las referencias de Deleuze a las drogas. El gran valor que él descubre en las psicosis experimentales es el inducir a la convicción de la modificación de las coordenadas perceptivas del tiempo y el espacio, haciéndonos penetrar en un universo de nuevas percepciones (Deleuze, 1996: 254). Observación similar recoge la literatura clínica para

la cual estas experimentaciones implican un total trastocamiento de toda experiencia perceptiva como muestran las referencias introspectivas entre otros de H. Michaux (Michaux, 1985) y de G.E. Morselli (G. Lanteri - Laura, 1994: 124).

Tales consideraciones tienen por objetivo mostrar cómo según Deleuze las micropercepciones son elementos constitutivos del automatismo mental en el proceso de producción y tiene su explicación en la coherencia interna de la estenia del delirio en su fase primaria de psicosis del predelirio. Guiándonos, por ejemplo, en el análisis diacrónico de Klaus Conrad, la caracterización de Deleuze de la producción del acontecimiento en una multiplicidad caótica, corresponde a la etapa del surgimiento del estado predelirante -trema- y su evolución final hacia un estado defectual como puede ser la vivencia radical de aniquilamiento del mundo (Silva, s/f).

Según sabemos, la literatura científica, Prigogyne, por ejemplo, ha mostrado cómo la actividad neural caótica se transforma en orden. Deleuze supone una evolución similar, pero inducido posiblemente, por su tesis fundamental del ser unívoco sostiene que el caos es <<una pura diversidad disyuntiva>>. El caos no existe, sólo es una abstracción puesto que es inseparable de la criba que hace que de él surja algo. En su representación de la criba postula la de un campo electromagnético. La criba extraería de él diferenciales capaces de integrarse en percepciones regladas. No hay contradicción, según creemos en atribuir a la univocidad del ser que es la vida misma, tales procesos selectivos propios de la criba. Deleuze señala que el cálculo diferencial es el mecanismo psíquico de la percepción.

Gran parte de la reflexión de Deleuze sobre el concepto de pliegue se inspira en el concepto de mónada de Leibniz. En los primeros capítulos del libro *El Pliegue* alude constantemente a la configuración casi arquitectónica de la mónada. En el que

ahora abordamos[32] expone su interpretación de lo que Leibniz denominó <<representantes o formas de percepción del mundo>>. El sentido de sus argumentos es, o así lo vemos, la exégesis de una frase de Leibniz: <<Lo que yo expreso claramente tiene relación con nuestro cuerpo>>.

Sintetizando el texto, se refiere a la concepción de la mónada como un recinto cerrado y oscuro. El fondo de la mónada es oscuro. El mundo no existe fuera de la mónada que lo expresa, está incluido en cada una bajo formas de percepciones o de representantes: elementos actuales infinitamente pequeños. <<A estos elementos, Deleuze los identifica con las micropercepciones alucinatorias es decir, en su definición científica como "percepciones sin objeto[33]>>. Llegamos aquí, a una idea central de la estética de Deleuze en el sentido que esas micropercepciones son pequeños pliegues en todos los sentidos, pliegues en pliegues sobre pliegues, como lo son las alucinaciones <<liliputienses de Clérambault que se manifiestan por estrías, enrejados y rejillas>>.

Supone nuestro autor que estas pequeñas percepciones componen nuestras percepciones corrientes. Las pequeñas percepciones cumplen un papel desequilibrante de lo que Deleuze considera la macropercepción. El paso de una percepción a otra, mediante la intervención de las pequeñas percepciones, introduce la inquietud como estado animal por excelencia. Como animal en acecho, como alma al acecho.

Desde el punto de vista psicológico, Deleuze nos hace ver que cada percepción consciente implica una infinidad de pequeñas percepciones que la preparan, la componen o la siguen. La pregunta que se hace Deleuze respecto a cómo se pasa de las percepciones moleculares a las molares es lo que lo induce finalmente a establecer en qué forma la singularidad, es decir, la relación diferencial entre dos elementos heterogéneos, opera en este proceso. Las pequeñas percepciones constituyen los elementos diferenciales de

[32] Capítulo 7 : <<La Percepción en los Pliegues>>.
[33] Sobre este concepto remito al libro de Lanteri - Laura: *Las Alucinaciones*.

la conciencia. Sólo las pequeñas percepciones que entran en relaciones diferenciales producen la cualidad que surge en el umbral de la conciencia como la singularidad del acontecimiento (Deleuze, 1996: 114).

En suma, el sentido se constituye en lo expresado en la proposición, es decir, <<lo incorporal en la superficie de las cosas, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición>>. El sentido –asegura Deleuze, en una entrevista– es lo mismo que la novedad de una proposición. Su campo es el de las singularidades internas, los puntos singulares que conecta. Afirma, además, que el sentido no se confunde con la proposición ni sus términos, con el objeto o estado de cosas que éste designa ni con la vivencia, representación o la actividad mental de quien se expresa en la proposición ni con los conceptos o esencias significadas. Es en su concepto, puro resultado, pura apariencia: el sin sentido expresado en la proposición.

Les Aspects Biosémiotiques De La Problématique De L'Expression Esthétique Chez Gilles Deleuze Et André Breton*

RESUMÉ

Le present travail consistera à analyser la problématique de l'expression esthétique, selon Gilles Deleuze et André Breton, lesquels son d'accord dans plusieurs aspects relatifs aux fondements biosemiotiques de la production esthétique.

1. Spécifiquement, dans Deleuze il sera traité la problématique de <<sens et sans sens>> correspondante à un aspect de la pensée de ce philosophe au sujet de la catégorie de représentation, laquelle est prédominante dans la pensée métaphysique occidentale. D'où l'importance acquérie pour le concept d'une sémiotique instituée dans un régime de signes determiné, comme ceux derivés des formes polaires du délire; a savoir: le régime paranoiaque interprétatif et le régime post-signifiant passionnel. Dans le termes du dernier, Deleuze intégre les aspects fondamentaux d'une expréssion spécifique que nous pouvons comprendre comme une corrélation entre deux strates: celui de la construction verbale et celui du procès évolutif dans deux phases du délire et des phénomenes proprioceptifs qui sont inhérents, auxquels Deleuze a nommé: <<corps sans organes>>, sur lequel repose la virtualité des procès artistiques.

De ce point de vue, il est particulïerement important le concept de <<pli>>, que constitue une corrélation entre la forme d'expression baroque, c'est-à-dire, l'invention d'une oeuvre ou l'operation infinite que celui-la demande, et la forme divergente, caracteristique des différentiels de la conscience, laquelle guide telles formes expressives et qui correspond a l'automatisme psychique, fondamental dans la phase génetique du proces artistique.

Celui ci c'est le domain des microperceptions hallucinantes qui modifient les macroperceptions ou les éléments qui configurent les singularités de l'expression artistique. Le sens, selon Deleuze, est constitue sur ce qui est exprimé; cést-à-dire, <<celui incorporel dans la surface des choses, événement pur que insiste ou subsiste dans la proposition>>. Deleuze conçoit le sens comme la <<nouvouté>> de la proposition. Son domain est celui des singularités internes, les points singuliers auxquels connecte. Dans sa conception, le sens est résultat pur, apparance pure: le <<sans sens>> exprimé dans la proposition.

* Travail presenté à Seminar *Understanding, mis understanding, Self-Understanding.* Imatra Semiotic congress, Finland, June, 1999.

2. La problématique de l'expression artistique selon Breton est énoncé dans le concept de l'image surréaliste, laquelle, logiquement, implique traits essentiels du concept de surréalisme. La definition de surréalisme dans le *Premier Manifeste Le K< Premier Manifeste* s'appui fondamentalement sur le concept de l'automatisme pysichique pur, lequel identifique le surrealisme avec le fonctionnment réel de la pensée. Ou ce qui est continu est l'automatisme, et ce qui esr intermittent, est la pensée logique. En plus, cette definition établisse les conditions de production de la dictée automatique de la pensée, en l'absence de tout control de la part de la raison, et libre de soucis du type esthétique ou moral.

D'accord au caractéristiques formulées par Breton, la dictée automatique peut être considerée dans le cadre des délires de possession, dan lequel le sujet se sent habité ou manipulé physiquement et mentalement, et dont la foi mégalomaniaque consiste à un délire d'interprétation ou de prophétie. Aussi, il pourrait être consideré une maniere de hallucination motrice, dans laquelle la parole s´emancipe de la bouche du suject. Le délinéament de Breton est d'accord avec ce que, scientifiquement, est identifié comme phase prédélirante. Breton contribue á sa connaissance au moyen de l'elaboration de deux champs de prospection du surréalisme: l'écriture automatique et les apports du sommeil hypnotique. Por ce moyen là, le surréalisme devient une poétique de la <<révélation>>. Dans l'exposé de sa théorie, Breton démontre une connaissance très avancée du foctiennement du cerveau, en sorte qu'il est possible affirmer qu'il soutient un modèle non déterministe de l'activité du cerveau, dont las conclusions sont similaires auxquelles élaborées à l'actualité par differents tendances des neurociences.

L'image surréaliste implique deux aspects importants du point de vue d'un modèle de production de subjetivité constituée sur certaines idées de Felix Guatarri. 1) Ce Modèle est, Préféreblement, compatible avec le dessin constructif de l'image surréaliste préconisée par Breton. 2) En plus, ce modèle corrobore la fonction existentialisante que a été adjugée a cette image. C'est ainsi que ce qui est représenté à partir de ce qui est différent, implique le problème de la similitude (Ricoeur), qui est propre de l'image surréaliste. C'est-a-dire, l'articulation de l'énoncé poetique contribue à l'enchaînement discursif adéquat pour la formation d'un système de répétition, d'insistance intensive. Par rapport à cette perspective, Breton donne une vision cohérente des domaines de la construction contrapointistique de l'image, et de sa fonction poétique, laquelle est attachée grandement à l'effet <<stupéfiant>> de certaines images surréalistes, lesquelles opérent d'une manière différente à celle formulée par Pierre Reverdy, dont la definición d'image implique, selon Breton, un degré de prémeditation. D'accord avec son concept essentiel de l'image surréaliste, celle implique <<un retour à l'unité qui est reapparu comme une lumière spéciale>> de la proximité fortuite de deux termes, et devant laquelle <<nous nous montrons infiniment sensibles>>. Dans ces

paroles nous pouvons distinguer clairement ses références à l'aspect constructif de l'image et à la fonction que l'expression accomplit. C'est-è-dire, les références soulignent que les liens entre les segments sémiotiques ne dependent pas d'un rapport rationnel, mais d'une grandeur psychophysique qui prend <<la beauté de l'étincelle>> en fonction de <<la différence de puissance entre les deux éléments conducteurs>>. C'est-à-dire, Breton présuppose propriétés <<d'emergence>> de, l'image, correlatives à l'intensité ontologique. En somme, au moment de l'emergence la <<revélation>> préconisée par le surréalisme se présente. L'effet hallucinant de l'atmosphère surréalisme se présente. L'effet hallucinant de l'atmosphère surréaliste n'est pas étranger à l'hypothése de la révélation et à sa connection avec l'idée d'absolu, postulée dans l'idée de <<surréalité>>.

Le concept du <<sens>> postulé par Gilles Deleuze rejoint ce que Frege a avancé dans son ouvrage *Sur Sens et Référence* au sujet des oeuvres d'art. Sa pensée s'intégre bien dans une conception esthétique du signe mais comme le produit de la réinterprétation de multiples catégories philosophiques, esthétiques et littéraires. Celles ci sont liées aux effets et processus, mis en oeuvre dans certaines formes de délire qui ont été étudiés par Clérambault, (Clérambault, 1995). Il s'agit du <<délire paranoïde interprétatif>> et <<délire passionnel post signifiant>>. Deleuze infère deux régimes respectifs de signes, qu'il appelle <<régime signifiant paranoïde interprétatif>> et <<régime subjetif signifiant passionnel>>. Au regard de leurs coordonnées, ces régimes nous semble dessiner un modèle de configuration de la production esthétique. Ce modèle définit une opératoire de sens lié uniquement à ce qui est exprimé dans la proposition, tel un <<événement pur>>, et par conséquent ouvert vers un champ de dimension transcendante. Ainsi, notre hypothèse autour de la problématique du <<sens et de l'absence de sens>> de l'expression esthéqique, peut s'étendre à <<l'image surréaliste>> selon la théorie surréaliste de Bréton. Celle-ci entraîne une corrélation de strates correspondant à l'organisme et aux formes de l'expression. Cette idée est fondée sur le postulât deleuzien de l'Être comme Vie a partir du moment où la vie est un évenement unique.

LE <<RÉGIME DE SIGNES POST SIGNIFIANT PASSIONNEL>>

Avec ces termes, Deleuze intègre les aspects fondamentaux d'une expression spécifique, que nous pouvons appréhender comme le résultat d'une corrélation de strates qui correspondent à l'organisme et à une rélation du signe déjà determinée. Cette corrélation est étroitement liée au processus évolutif en deux phases du délire, au cours duquel les phénomenes sont non seulement inhérents à la phase prédélirante mais aussi déterminant dans la structure même de l'expression.

Une des caractéristiques du délire réside dans sa qualité de processus. Selon Deleuze, le régime subjectif passionnel trouve son origine dans une action extérieure décisive pour une relation avec l'au dehors, qui s'exprime plus comme action que comme idée. De là, le processus se déroule en <<une série lineale qui va jusqu'à l'épuisement, et qui va constituer le principe d'un nouveau processus>>. Ainsi, le diagramme[34] de ce régime comprend-il des lignes segmentaires et directionnelles qui traduisent bien la terminologie de l'auteur reliée à propos de l'idée de flux, de fuite ou encore de déterritorialisation .

2. Ce schèma de régime des signes n'est pas lié à l'absence de relation entre signifiant et signifié, mais plutòt à l'absence d'un quelconque sujet d'énonciation qui dériverait d'un point de subjectivation, ou encore d'un quelconque sujet d'énoncé qui deriverait du sujet d'énonciation. Dans un sens général, la <<subjectivation est une façon de se constituer comme sujet et à ce titre, elle est inséparable de l'expérimentation, qui est toujours actualiséeen fonction de nouvelles émergences>> (G. Deleuze, 1996:171). La subjectivation comme processus est <<une individuation>> .

3. L'auteur de *Mille Plateaux*, oeuvre à laquelle nous faisons référence, décrit ce point de subjectivation comme le commencement

[34] Diagramme est un terme qui sert à designer un niveau de <<fonction>> qui possède uniquement traits de contenu et expression <<dont la connexion garantit>>.

d'une ligne de conduite de type passionel qui va se développe en fonction d'une réalité mentale précisément determinée par ce point. De telle sorte que, ainsi que nous avons établi le lien entre strate organique et forme d'expression, Deleuze postule la convergence de deux axes: le paradigmatique et le syntagmatique, qui sont les représentations de la conscience, d'une part du sujet d'énonciation et d'autre part du sujet de l'énoncé, ceux-ci étant pliés l'un sur l'autre.

Ainsi, la totale cohérence de la théorie deleuzienne renvoit au fait que le signe brise sa relation signifiante[35], s'échappe dans une ligne de fuite positive, pour aboutir à une déterritorialisation absolue qui s'exprime dans la conscience.

En accord avec les ouvrages de réference de la littérature scientifique, et entre autres l'ouvrage intitulé *Délire* de Berrios-Fuentenebro de Diego, la terminologie de Deleuze à propos de cette notion de processus traduit des phénomènes préétablis dans la phase prédélirante du délire. Ceux ci sont plus spécifiquement mis en oeuvre dans <<l'automatisme mental>>, caractéristique de la psychose. L'automatisme mental est un syndrome de base, de caractère nucléaire, essentiel et initial, de type anideique. Il trouve son accomplissement dans le délire proprement dit, qui est l'élèment explicatif de caractère ideique. (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996:107). Dans la globalité du processus, on peut distinguer: des états désorganisés de conscience à partir desquels le délire se systematise (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996:109). Les auteurs espagnols de *Délire* citent aussi Jaspers, pour qui l'expression du délire est un résultat, une finalité précedée d'une expérience indescriptible, sombre, chargée d'anxiété, pleine d'un sentiment de désastre imminent. Cet auteur soutient que lorsque cette disposition se cristallise dans un délire de paroles, il se produit une certaine distension. (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996:124).

Comme nous l'avons remarqué, toutes les observations cliniques du champ de la psychopathologie et de la psychiatrie concordent avec le profil abstrait du processus tel que Deleuze l'a formulé.

[35] Significance: désigne le rapport formale du signe avec le signe tant qu'il définit la chaîne denominée signifiante. Le caractère illimité de la signifiance remplace le signe.

Ainsi, le régime passionnel se présente-t-il comme une ligne abstraite qui n'adopte aucun contour ni dans le monde de la pensée ni dans celui des choses. Il se manifeste lorsque la pensée se confronte avec la folie, la vie,ou encore la mort. Il surgit chaque fois que nous pensons avec suffisament de vertige , ou encore que notre vie possède une intensité suffisante. Deleuze considère cette ligne excessivement violente et rapide: elle peut nous conduire à une atmosphère irrespirable (Deleuze, 1996).

Dans une certaine mesure , le délire correspond à ce que Deleuze appelle le <<Corps sans organes>>. <<Le CsO[36] est ainsi constitué qu'il n'est occupé que d'intensités>>. Le CsO laisse passer des intensités, il les génère et les distribue dans un espace lui-même très intensif et extrèment dense. On le conçoit comme étant le plan de consistance propre du désir, c'est là précisément où le désir se définit comme un processus de production sans aucune référence à une quelconque instance extérieure. (Deleuze, 1997: 159).

STRUCTURE ET PROBLÉMATIQUE DE L'EXPRESSION

La paradoxale conjugaison entre <<sens et abscence de sens>> qui fonde l'expression esthétique nous amène à penser que, en tant que modèle de production, <<une forme macroscopique parfaite depend toujours de processus microscopiques>>.

1- Dans sa référence à Husserl au sujet du concept d'expression, Deleuze l'identifie avec le sens. Pour lui, c'est une quatrième dimension de la proposition qui se distingue de la désignation, de la manifestation et de la démonstration[37] . L'expression renvoit à ce qui est exprimé dans la proposition. En raison de son statut complexe, le sens n'existe pas en dehors de son expression. Par conséquent, on

[36] CsO. Abréviation de <<corps sans organes>>.

[37] Deleuze distingue trois rapports dans une proposition:

1 *Désignation*: ou indication. Il opère moyennant la liaison de paroles avec images particulières qui doivent répresenter états de choses.

2 *Manifestation*: c'est le rapport de la proposition avec le sujet qui parle et s'exprime. Elle se présente comme l'enoncé des désirs et des croyances.

3 *Signification*: c'est le rapport des paroles avec les concepts universels ou générales, et des rapports syntactiques avec implications de concepts. La signification est definie par un ordre d'implication conceptuel où la proposition considerée ne participe pas mais comme élément d'une démonstration, soit prémisse ou conclusion.

Le sens est la quatrième dimension. Il se constitue ce qui est exprimé au moyen de la proposition.

ne peut pas affirmer que le sens existe, mais simplement qu'il insiste ou subsiste. Cependant, cela ne signifie pas qu'il n'ait aucun caractère d'objectivité. On n'attribue pas de sens à la proposition mais à la chose ou l'état des choses. D'où sa condition de <<extra-être>>. Il marque la frontière exacte entre les propositions et l'état des choses. <<Il est un événement, et par là, il est le sens lui même>> (Deleuze 1989:44). Ainsi selon Deleuze, le sens appartient pour l'essentiel au langage.

Au cours des autres chapitres, le sens implique un principe de régression. <<Le sens est toujours présuposé du moment où je commence à parler. Je ne pourrais pas commencer sans ce presuposé>>. Le sens n'est jamais dit, mais il est possible de construire une autre proposition si l'on prend comme un objet.

Le sens est intimement lié à l'absence de sens, avec lequel il conjugue une serie de paradoxes, parmi lesquels nous choisissons ceux qui sont en rapport avec la notion d'incompossibilité. Cette notion est relative aux séries divergentes et constitutives d'une structure determinée. En somme, sens et absence de sens composent une unité paradoxale (Martínez Martínez, 1987: 115).

Exprimée dans ces termes, l'entité paradoxale est clairement une singularité constituée par des objets contradictoires, qui ont bien un sens à défaut de désignation. Autrement dit, elle se convertit en un signifiant qui ne signifie rien. On peut affirmer que <<la structure rétribue sa production de sens avec de l'absence de sens>>.

D'une manière théorétique, le dernier aspect que nous considerons lié à la problématique du sens et absence de sens selon Deleuze concerne le caractère univoque de la pensée du philosophe: <<L'Être est univoque>>, c'est-à-dire qu'il s'exprime toujours d'une seule voix.

<<Ainsi, tout ce qui peut se dire se référe toujours à un designé unique qui est <<un>> du point de vue ontologique>> (Martínez Martínez, 1987, 246). De ce point de vue, l'absence de sens est sens car nous savons que <<l'Un est vie>>, production: aussi le sens

univoque de l'Etre devient-il effectif seulement comme Don de sens. Cette synthèse réalisée par Badiou explique l'herméneutique de l'élan vital. (Badiou, 1997).

PLI ET DÉPLIEMENT

Le Pli est un terme referentiel inévitable pour traduire le concept <<d'expression>> élaboré pendant la période baroque par quelques grands peintres comme Le Greco et Le Tintoret, ou encore par Bernini dans le domaine de l'architecture. C'est aussi une notion très importante dans la philosophie de Leibniz. Dans une de ses références à ce philosophe, Deleuze soutient que Leibnizl n'est pas l'inventeur de cette notion ou opération de <<pli>>, mais qu'il l'a libéré de ses anciennes limitations pour la mener jusqu'à l'infini. <<Ceci survient dans l'art baroque, qui mène le pli jusqu'à l'infini jusqu'à déborder toutes limites>>. Sans ces contributions, le pli n'aurait pas obtenu l'autonomie qui lui permettra de créer, postérieurement, de nouveaux chemins comme ceux que suivront Mallarmé, ou Dubuffet dans le domaine de la peinture, ou encore d'autres artistes qui travaillent dans ce type de production esthétique.

D'autre part, distinguant les concepts universels des singularités, Deleuze identifie le pli comme <<un différentiel>> ou <<un différenciant>>. Apparement, cela exige de concevoir le pli comme <<acte>> ou répresentation du <<pli, du repli ou du dépliement>>. Ou bien encore comme <<méthode ou opératoire>>, intervenant dans le processus de l'invention. A ce titre, le concept de pli étant singulier, il ne peut pas avancer sans varier, bifurquer ou se métaphormoser, comme le conclue son ouvrage *Le Pli*.

Relativement à la pensée de Leibniz, son contenu peut se résumer avec les propres paroles du philosophe: <<La proposition plus connue de Leibniz est la suivante: chaque âme ou chaque sujet (monade) est entièrement fermé, sans portes ni fenêtres. Le monde entier y

est contenu dans une profonde obscurité, et seule une petite partie de ce monde, variable selon chacun, est éclairée. Par conséquent, le monde est plié au creux de chacune de nos âmes, mais d'une façon differente, car une petite region du pli est éclairée. A première vue, il s'agit d'une conception très étrange. Mais, comme il arrive toujours dans la philosophie, c'est une réalité concrète. J'ai essayé de montrer qu'il s'agit là de l'architecture baroque, de <<l'intérieur baroque, la lumière baroque>> (Deleuze, 1989: 249).

Deleuze cite Baltrusaistis comme l'auteur d'un concept fondamental pour la compréhension du pli: ce concept est celui de la scission, mais une scission qui relance les termes scindés les uns vers les autres. (Deleuze, 1989: 50).

Cette notion est liée avec le processus de différenciation que présupose le <<pli infini>> de l'usage baroque, <<il sépare, il distingue la matière et l'âme, la façade et l'habitation fermée>>, qui sont des aspects fondamentaux de l'architecture baroque pour laquelle ce qui est haut ou bas constitue l'accord parfait de la scission ou encore la résolution de la tension dans la peinture: entre deux étages se trouve le pli infini . Mais en même temps qu'il se différencie, il se disperse des deux côtés: le pli s'insinue à l'interieur et déborde vers l'extérieur tout en s'articulant, comme s'articule ce qui est en haut et ce qui est en bas. Ainsi, le concept de monade est-il presque incompréhensible hors de l'architecture baroque. Selon Deleuze, il représente l'autonomie de l'intérieur; un intérieur sans extérieur, bien qu'il ait l'indépendance de la facade comme coorrélatif, autrement dit un extérieur sans intérieur. Comme nous le pensons, toute expression artistique est associée au devenir de ses perceptions.

Deleuze a formulé une série de catégories qui s'appliquent au processus de production et à la fonctionnalité du <<pli>> et du <<dépliement>>, qu'il considère comme le résultat de l'action qui s'exprime par cette forme: les matériaux de l'expression deviennent les formes de l'expression comme des résultats d'échelles de vitesse, des vecteurs de matières différentes comme par exemple celle du tissu vivant du cerveau.

Comme nous l'avons souligné, cette réflexionau sujet du concept de pli a été fortement inspirée par le concept de la monade de Leibniz. Dans les premiers chapitres du livre *Le Pli*, Deleuze fait constamment mention à la configuration quasi architectonique de la monade. Dans le chapitre qui nous interresse[38], il expose sa propre interprétation de ce que Leibniz appelle <<les représentants ou les formes de perception du monde>>. Il reprend le sens de son argumentation, tout en citant en exégese la phrase suivante de Leibniz: <<Ce que j'exprime clairement est en relation avec notre corps>>.

En résumé, le texte fait référence à la conception de la monade comme une enceinte fermée et obscure. Le monde n'existe pas en dehors de la monade qui l'exprime; le monde est contenu dans chacune, sous la forme de perceptions ou de répresentants, des éléments actuels et infinement petits. L'auteur les identifie avec les microperceptions hallucinatoires[39]. Nous arrivons ici à une idée centrale de son oeuvre: les microperceptions sont des petits plis disposés dans tous les sens; des plis dans les plis sur le pli, semblables aux hallucinations lilliputiennes de Clérambault qui se manifestent par <<stries, grilles et grillages>>.

MODÈLE GÉNÉTIQUE

La recherche scientifique démontre que dans toute conscience normale il y a un noyau initial, automatique, abstrait et neutre. Ce noyau possède la capacité de délirer sous l'effet de circonstances dites déchaînantes (Berrios - Fontenebro de Diego, 1996: 106). La notion d'automatisme mental est centrale dans la sémiotique de Deleuze. Elle sert de modèle génétique pour rendre compte des processus productifs qui s'organisent en partant du chaos pour aller vers l'ordre. De ce point de vue, Prigogyne affirme que <<l'activité chaotique se transforme en ordre>>. Deleuze suppose une évolution similaire, mais il l'expose avec des termes différents: la

[38] Chapitre 7: «La Perception dans les Plis»

[39] Au sujet de ce concept, reportez vous au livre de Lanteri - Laura: Les Hallucinations.

formulation du chaos est possible comme le revers d'une puissance sélective et indispensable pour que de l'indifferencié surgisse le différent, ce <<quelque chose>> qui constitue <<l'événement>>.

Deleuze se fonde sur la métaphore de la monade de Leibniz pour élaborer une perspective psychique où le chaos se manifeste un <<étourdissement>>, comme un rassemblement de toutes les perceptions possibles, <<multiples et infiniment petites>>. Du point de vue psychopathologique, cette multiplicité chaotique correspond, selon la description antérieure, à l'étape d'apparition de l'état prédélirant- trêma et à son évolution finale vers un état actual comme, par exemple, le vêcu radical de l'annihilation du monde (Silva, s/f).

En tant que modèle, la thèorie de Deleuze établit deux niveaux dans la production des perceptions : celui qui correspond au macrocosmique, relatif aux perceptions et aux apétances, ou au passage d'une perception à l'autre. Là, il n'est pas possible de distinguer <<les perceptions et les petites inclinations renvoyant aux états d'inquiétude qui sont responsables de l'instabilité perceptive>>. (Deleuze, 1989: 113). Cela signifie que les petites perceptions (nivel microscopique) remplissent un rôle déséquilibant par rapport aux <<macroperceptions>>. Moyennant l'intervention de petites perceptions, le passage d'une perception à l'autre introduit de l'inquiétude, caractéristique de l'état animal. Comme un animal qui guette , comme une âme qui guette .

Du point de vue psychologique, Deleuze nous montre que chaque perception consciente demande une infinité de petites perceptions qui la préparent, la composent ou la suivent.

La question que Deleuze se pose au sujet de la nature du passage des perceptions moleculaires au molaires lui fait établir de quelle façon la singularité; c'est-à-dire, la relation differentielle entre deux éléments hétérogènes opèrent dans ce processus. Les petites perceptions constituent les éléments différenciels de la conscience. Seules les petites perceptions qui initient des relations differencielles

produisent la qualité qui apparaît sur le seuil de la conscience comme la singularité de l'événement (Deleuze, 1996: 114).

Etant donné que le monde n'existe pas hors des monades, comme la *Monadologie* de Leibniz le souligne, il s'agit de petites perceptions sans objet, des <<microperceptions hallucinatoires>>. Deleuze caractérise l'état mental ou spirituel qui en résulte avec des termes apparentés à la confusion, à l'assoupissement, à la transe moment apocaliptique, à la désorganisation. Cette idée se materialise dans le concept de pli, qui <<ne cesse pas de se faire et se défaire dans toutes les directions>>.

LE MODÈLE GÉNÉTIQUE DE L'IMAGE SURRÉALISTE SELON ANDRÉ BRETON

Afin de mieux comprendre comment la problématique de l'expression ou de l'image surréaliste d'André Breton appelle un modèle génétique comme celui caractérisé par Deleuze, nous allons exposer deux aspects de la théorie surréaliste:

1- Les manifestations de l'automatisme psychique (les délires, les hallucinations constituent un principe esthétique commun aux deux modèles

2- La <<lumière de l'image>> postulée par Breton renvoit au sens de l'ineffable.

En premier lieu, et selon la définition du surréalisme exposée dans le Premier Manifeste d'André Breton, le surréalisme peut être caractérisé dans le cadre des expériences psychotiques, précognitives et inductives du chaos, caractéristiques de l'automatisme mental selon quelques modèles psychopathologiques et psychiatriques qui exposent le processus du délire en deux phases: la phase prédélirante et la phase du délire proprement dit. Selon cette definition, l'automatisme apparaît comme la thèse centrale du surréalisme, dans la mesure où il y a une identification avec le fonctionnement réel de la pensée; c'est-à-dire, avec son

fonctionnement spontané, affranchi de tout controle de l'activité consciente et loin de toute préoccupation esthétique et morale.

Selon les caractéristiques de Breton, la dictée automatique s'apparente au cadre des délires de possession, au cours le sujet se sent pourvu ou manipulé physiquement et mentalement. La phase mégalomaniaque du délire trouve son point d'orgue dans le délire d'inspiration ou de prophétie. Or, d'un autre point de vue théorique, on peut concevoir une forme motrice d'hallucination, au cours de laquelle la parole s'émancipe par la bouche du sujet qui l'expérimente. La description psychopatologique élaborée par Breton correspond exactement à la première phase du délire: l'étape prédélirante.

Sa connaissance de ces manifestations organiques et son interêt pour les <<états sécondaires>>, comme -entre autres- les phénomenes de mediumnité, le conduise à élaborer les deux champs de prospection du surréalisme: celui de l'écriture automatique et celui de la contribution du sommeil hypnotique. Ces observations montrent une connaissance tres précise du fonctionnement du cerveau, dans lequel prédomine l'activité chaotique.

On peut citer un exemple: le compte rendu de sa première expérience de dictée automatique, relatée dans Le Premier Manifeste. Ormis le détail des particularités du processus qui sont liées à l'apparition d'une phrase à la conscience, ce compte rendu expose des aspects comme l'émergence en chaine de phrases créees à partir de la première. Ce phénomène survient comme le type de perception d'une phrase qui s'articule jusqu'à un point tel qu'il est impossible de ne changer aucune parole... <<mais cependant éloignée du son de la voix, de n'importe quelle voix >>. Breton remarque qu'une phrase lui a semblé très insistante ... La phrase disait à peu près cela: <<Il y a un homme que la fenêtre a divisé par deux>>. Breton raconte que cette impression s'est accompagné d'une faible répresentation visuelle. (La supériorité du verbal sur le visuel est attribuée à Breton à cause de ses facultés innées qui déterminent les caractéristiques de la révélation).

Ainsi, nous avons appris qu'il s'agit d'un type de perception sans objet. C'est-à-dire d'une hallucination. Cette phase particulière survient au moment de l'endormissement. Or, il a été possible de vérifier scientifiquement que, à ce moment là, il existe dans le cerveau une grande activité chaotique supérieure à celle qui existe pendant l'état d'éveil, et inférieure à celle du sommeil profond, où le chaos diminue. Ces faits démontrent que ces experiences se fondent sur l'automatisme psychique et sur l'état de réceptivité pure, qui suppose la suspension de toute attention volontaire des actes conscients.

Virtuellement, toutes les réflexions de Breton sont orientées vers l'exposition d'une conception très contemporaine du cerveau. Sa façon de considerer l'état de veille comme un phénomène d'interférence de l'automatisme mental coïncide avec l'idée suivante: <<le cerveau a été sélectionné pour être si instable que le moindre effort peut le conduire vers la formation d'ordre>> (J Briggs et F. D. Peat, 1994: 186).

Cette idée serait aussi valide selon l'observation suivante: <<dans un état de fonctionnement normal, l'esprit se limite à obéir aux suggestions qui viennent de cette nuit profonde dont je viens de m'extraire>>. Son modèle non déterministe de l'activité du cerveau est, dans une certaine mesure apparenté à la méthode de mediumnité, adoptée des experiences du sommeil induit. Nous pensons que c'est dans ce sens que Breton fait l'observation suivante: <<Bien conditionné qu'il soit, l'équilibre est toujours relatif>> (Breton 1980, 29).

Dans le Deuxième Manifeste, Breton identifie l'activité automatique avec l'inspiration, en mettant en relief qu'une des manières pour la reconnaitre, c'est le sentiment de possession totale de l'esprit, et aussi avec cet espèce de court-circuit que l'inspiration provoque entre une idée donnée et sa correspondance (écrite, par exemple) <<Le surréalisme doit reproduire artificiellement ce moment précis de commotion où le sujet se sent à la merci de quelque chose qui est plus fort que lui ,et qui le jette devant les manifestations de sa réalité physique, dans la domaine de l'immortel>>. (Breton, 1980: 207).

Le chercheur finlandais Mati Bergatrom propose un modèle cérébral qui peut nous donner une idée du concept du <<fonctionnement réel de la pensée>> de Breton. Cet auteur divise le cerveau en deux parties: une pour l´information et l'autre pour le hasard ou la chaos, dont l'interaction genèrerait la pensée et la conduite. Sur ce fondement, il distingue deux centres à travers desquels l'information circule, produite par le stimulus d'un organe sensoriel. Un de ces centres est le cortex, dont l'organisation change le stimulus en attracteurs[40] du cycle limite, c'est-a-dire, en une forme organisée de l'information.

L'autre centre est localisé à la tige encéphalique et du système limbique. <<L'entrée des données dans cette region n'est pas spécifique; il n'y a pas information, être seulement>> (J. Briggs F.D. Peat: 1994:).

L'IMAGE SURRÉALISTE

<<C'est qui est clair sort de ce qui est obscur, par un processus génétique>>... c'est une phrase de Deleuze qui fait allusion à Leibniz mais qui est parfaitement applicable à la conception de l'image selon Breton. Celui-ci donne une vision cohérente des domaines de la structure contrapointistique et de sa fonction poétique.

Le fondement de sa réflexion repose sur la définition de Paul Reverdy dans laquelle il découvre <<une force révélatrice>>. Il y fait allusion de nombreuses fois dans son oeuvr[41]. Breton n'est pas totalement d'accord avec ses déductions . Au contraire, sa connaissance de l'effet stupéfiant de certaines images surréalistes, <<comme celles produites par l'opium, qui ne sont pas évoquées par l'homme mais qui lui sont offertes, spontanément, despotiquement>>, le conduise à refuser qu'elles puissent être évoqués comme deux

[40] Attracteur: c'est un terme qu'appartient à la théorie du chaos: <<Il est une région de l'espace de phases qui exerce une attraction magnetique sur un système et apparement porte le système vers elle même>>.

[41] Nous faisons allusion au groupe d'oeuvres dont on peut inférer une théorie de la production poètique surréaliste. Parmi les oeuvres de Breton, il est possible citer les suivantes: *Manifestes du Surréalisme, L'Amour Fou, Nadja, Les Verres Communicants, Le Surréalisme, Points de Vue et Manifestations* (une série de interviews radiophoniques avec André Parinaud qui a été retransmise par la Radiodiffusion française de mars à juin de 1952). *Anthologie* (1913-1966).

réalités éloignées. Cela supposerait dans son concept quelque degré de préméditation. Et ce, dans la mesure où sa thèse relative à la réceptivité de l'esprit considère comme une erreur l'idée selon laquelle <<l'esprit a appréhendé les relations entre deux réalités qui sont présentes dans soi même>>. Au contraire, il postule un retour à l'unité qui est réapparue comme une lumière spéciale <<du raprochement fortuit de deux termes et qui est la lumière de l'image — devant laquelle nous nous montrons infiniment sensibles>> (Breton, 1968:113)

Ces paroles nous prouvent ses références à l'aspect constructif de l'image et à sa fonction de production d'un effet esthétique. Ainsi, il souligne que les liens entre les segments sémiotiques ne dépendent pas d'un rapport rationnel mais simplement d'une magnitude psychophysique qui capte <<la beauté de l'étincelle>> en fonction de la différence de puissance entre les deux éléments conducteurs. Ceux ci se mettent en disjonction, et il se crée une zone d'émergence du nouveau. Autrement dit, le surréalisme poétique présuppose des propriétés <<d'émergence>> de l'image (Varela, Thompson y Rosch: 1992) qui est reliée à l'intensité ontologique développée dans les mécanismes de séparation. Ceux ci, tels des générateurs d'autonomie et de répétition, soutiennent la singularité ontologique du processus (Guattari, 1996).

C'est au moment de l'émergence de la <<lumière de l'image>> que se profile la <<reconversion ontologique ou la révélation poétique>>. Breton affirme que <<l'esprit acquiert alors la totale conscience des extensions illimitées dans lesquelles se manifestent les désirs>>.

Los aspectos biosemióticos de la problemática de la expresión estética en Gilles Deleuze y André Breton*

RESUMEN

Esta investigación examina la problemática de la expresión estética en general a través de los puntos de convergencia del enfoque filosófico y científico de Gilles Deleuze y el de la poético surrealista de André Breton y la subyacente teoría científica que la sustenta. Estos autores concuerdan en los aspectos relativos a los fundamentos biosemióticos de la producción estética.

1- Específicamente en Deleuze se tratará el problema del <<sentido y sinsentido>> correspondiente a uno de los aspectos del pensamiento de este filósofo como lo es el tema de la categoría de representación, la cual es predominante en el pensamiento metafísico occidental de ahí la importancia de una semiótica instituida en un régimen de signos determinados como los derivados de formas polares del delirio a saber: el régimen paranoico interpretativo y el régimen post-significante pasional. En los términos de este último Deleuze integra los aspectos fundamentales de una expresión específica que podemos comprender como una correlación entre dos estratos el de la construcción verbal y el del proceso evolutivo en dos fases del delirio y de fenómenos propioseptivos que le son inherentes, en los cuales se sustenta la virtualidad de los procesos artísticos. Desde este punto de vista es particularmente importante el concepto de pliegue que constituye una correlación entre la forma de expresión barroca, es decir, de invención de una obra o la operación infinita que esta requiere y la forma divergente característica de los diferenciales de la conciencia la cual guía tales formas expresivas y corresponde al automatismo psíquico fundamental en la fase genética del proceso artístico.

2- Este es el dominio de las micropercepciones alucinantes que modifican las macropercepciones o los elementos que configuran las singularidades de la expresión artística. El sentido según Deleuze se constituye en lo que es expresado, es decir, el <<incorporal>> (realidad semántica que tiene base subjetiva) en la superficie de las cosas suceso puro que insiste o subsiste en la proposición.

(La poesía hace reales los objetos de la subjetividad)

Trabajo no leído en español

3- Para André Breton la problemática de la expresión artística se concentra en el concepto de la imagen surrealista, la cual, lógicamente, posee rasgos esenciales del concepto de surrealismo. La definición de surrealismo en el <<Primer Manifiesto>> surrealista se apoya fundamentalmente en el concepto de automatismo psíquico puro que identifica el surrealismo con el funcionamiento real del pensamiento donde lo continuo es el automatismo mientras el pensamiento lógico es lo intermitente por otra parte esta definición establece las condiciones de producción del dictado automático del pensamiento en la ausencia de todo control de la razón y libre de preocupaciones del tipo estético-moral. De acuerdo a característica formuladas por Breton el dictado automático puede ser considerado en el cuadro de los delirios de posesión en el que el sujeto se siente habitado o manipulado física y mentalmente y cuya fe megalomaníaca consiste en un delirio de interpretación o profecía, también se le podría considerar una manera de alucinación motriz en la cual la palabra se emancipa en la boca del sujeto. El delineamiento de Breton concuerda con la descripción científica de la fase predelirante del proceso. Breton contribuye a este conocimiento mediante la elaboración de dos campos de prospección del surrealismo: la escritura automática y los aportes del sueño hipnótico por ese medio el surrealismo deviene una poética de la revelación. En la exposición de su teoría Breton demuestra un conocimiento muy avanzado del funcionamiento del cerebro de manera que es posible afirmar que sustenta un modelo no determinista de la actividad del cerebro cuyas conclusiones son similares a los elaborados actualmente por diferentes tendencias de las neurociencias.

4- La imagen surrealista implica dos aspectos importantes desde el punto de vista de un modelo de producción de subjetividad constituido en algunas ideas de Felix Guattari, ese modelo es en primer lugar compatible con el diseño constructivo de la imagen surrealista preconizada por Breton. Por otra parte ese modelo, corrobora la función existencializante que se le ha atribuido a la imagen, es así como lo que es representado a partir de lo diferente implica el problema de la similitud (Ricoeur) que es propio de la imagen surrealista. Es decir, la articulación del enunciado poético contribuye al encadenamiento discursivo adecuado por la formación de un sistema de repetición de insistencia intensiva. Con relación a esta perspectiva, Breton da una visión coherente de los dominios de la construcción contrapuntística de la imagen y de su función poética la que se asocia al efecto estupefaciente de ciertas imágenes surrealistas que operan de una manera diferente a la formulada por Pierre Reverdy. La definición de este poeta conlleva un grado de premeditación. De acuerdo con su concepto esencial de imagen surrealista ella implica <<un retorno a la unidad que reaparece como una luz especial>> de la proximidad fortuita de dos términos ante de la cual <<nos mostramos infinitamente sensibles>>. En esas palabras distinguimos claramente sus referencias al aspecto constructivo de la imagen

y a la función que cumple la expresión, es decir, las referencias subrayan que los lazos entre los segmentos semióticos no dependen de una relación racional sino de una magnitud psicofísica que toma *la beauté de l'etincelle* en función de la <<diferencia de potencia entre los dos elementos constructores>>. Es decir, Breton presupone propiedades de emergencias en la imagen correlativa, a la intensidad ontológica. Al momento de la emergencia se presenta la revelación preconizada por el surrealismo. El efecto alucinante de la atmósfera surrealista no es ajeno a la hipótesis de la revelación y su conexión con la idea de absoluto postulada en la idea de surrealidad.

El concepto de <<sentido>> postulado por Gilles Deleuze coincide en el que Frege estipuló en «Sobre sentido y referencia» para las obras de arte. Es decir, se integra en una concepción estética del signo pero como producto de la reinterpretación de un sinnúmero de categorías filosóficas, estéticas y biológicas, relativas a efectos y procesos acontecidos en ciertas formas del delirio. Basándose Deleuze, precisamente en dos tipos fundamentales de delirio estudiados por Gaëtan Gatian de Clérambault, (Clérambault, 1995) el denominado <<delirio paranoico interpretativo>> y el <<delirio pasional pos significante>> infiere sus respectivos regímenes de signos que designa: <<Régimen significante paranoico interpretativo y régimen subjetivo post-significante pasional>>, cuyo mapa, consideradas sus coordenadas, resulta para nosotros un modelo de configuración de producción estética que define una operatoria del sentido ligado sólo a lo expresado en la proposición, como <<un acontecimiento puro>>, abriéndose a un campo de dimensión trascendental. De modo que nuestra hipótesis postula que la problemática de <<sentido y sin sentido>> de la expresión estética, extensible a la <<imagen surrealista>> según la teoría surrealista de Breton, implica una correlación de estratos correspondientes al organismo y a formas de la expresión. Idea que se fundamenta en el postulado deleuziano de Ser como Vida, en tanto ésta es el acontecimiento único.

RÉGIMEN DE SIGNOS POS SIGNIFICANTE PASIONAL

Deleuze integra en estos términos los aspectos fundamentales de la producción de una expresión específica que podemos comprender como resultante de una correlación de estratos correspondientes al organismo y a una determinada relación sígnica, vinculada estrechamente al proceso evolutivo en dos fases del delirio, siendo los fenómenos inherentes de la fase predilerante los que determinan la estructura de la expresión.

Una de las características del delirio es su carácter procesual: Según Deleuze, el régimen subjetivo pasional encuentra su punto de partida en una acción exterior decisiva para una relación con el afuera que se expresa más como acción que como idea. De aquí procede <<una serie lineal de un proceso hasta el agotamiento que constituirá el principio de un nuevo proceso>>. Así el diagrama[42] de este <<régimen de signos>> comprende líneas segmentarias y direccionales equivalentes a la terminología del autor relacionada con la idea de flujo, fugas y otras conexas como desterritorialización, etc.

Su esquema de régimen de signos no se refiere a la relación de significante y significado sino a la de un sujeto de enunciación que deriva de un punto de subjetivación y un sujeto del enunciado derivado del sujeto de enunciación. En un sentido amplio la <<subjetivación es nuestro modo de constituirnos como sujeto y es inseparable de la experimentación, que es siempre actual respecto de lo que emerge de lo nuevo que se está formando>> (G. Deleuze, 1996:171). <<La subjetivación como proceso es una individuación>>.

El autor de *Mil Mesetas*, obra a la que nos estamos refiriendo describe el punto de subjetivación como el inicio de una línea pasional en función de una realidad mental determinada por ese punto. De ahí que en términos similares a los que hemos esta-

[42] Diagrama es un término que designa un nivel de <<función>> que no tiene más que rasgos de contenido y expresión cuya conexión garantiza.

blecido entre estrato orgánico y forma de expresión postula la convergencia de dos ejes: el paradigmático y el sintagmático, respectivas representaciones de la conciencia y del sujeto de enunciación y del sujeto del enunciado en plegamiento de uno sobre otro. De esta forma, la coherencia total de la teoría deleuziana se refiere al hecho que el signo rompe su relación de significancia[43] huye en una línea de fuga positiva, alcanza una desterritorialización absoluta que se expresa en la conciencia.

De acuerdo a la literatura científica tomada en referencia, como el libro *Delirio* de Berrios-Fuentenebro de Diego u otras, los términos procesuales empleados por Gilles Deleuze corresponden a fenómenos presupuestos en la fase predelirante del delirio, específicamente en el <<automatismo mental >> propio de la psicosis, que es un síndrome basal, nuclear, esencial e inicial de carácter anideico que alcanza su consecución en el delirio propiamente tal, que es el elemento explicativo de carácter ideico. (Berrios-Fuentenebro de Diego, 1996:107). En la generalidad del proceso se distinguen: estados de desorganización de la conciencia a partir de las cuales se sistematiza el delirio (Berrios-Fuentenebro de Diego, 1996: 109). Los autores españoles de *Delirio* citan entre otros a Jaspers para quien el delirio expresado es un producto final y está precedido por una experiencia indescriptible, sombría, cargada de ansiedad, llena de sentimiento de desastre inminente. Este autor sostiene que cuando esta disposición cristaliza en un delirio expresado en palabras hay una cierta distensión. (Berrios-Fuentenebro de Diego, 1996: 124).



Todas las observaciones clínicas del campo de la psicopatología o de la psiquiatría, como lo hemos dicho concuerdan con la silueta abstracta del proceso formulado por Deleuze.

En esta forma, el régimen pasional se configura como una línea abstracta que no forma contorno ninguno ni en el pensamiento ni en las cosas pero que se presenta cuando el pensamiento afronta

[43] Designa la relación formal del signo en tanto este determina la cadena significante.

cosas como la locura, como la vida, como la muerte. Aflora cada vez que se piensa con suficiente vértigo o que vivimos con suficiente intensidad. Deleuze considera esta línea demasiado violenta y demasiado rápida y que nos introduce en una atmósfera irrespirable. (Deleuze, 1996).

En cierta forma el delirio corresponde a la categoría denominada por Deleuze <<cuerpo sin órganos>>. <<El CsO[44] – dice Deleuze- está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades>>. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un espacio a su vez intensivo e inextenso. Se le concibe como el plan de consistencia propia del deseo. Justo donde el deseo se define como proceso de producción sin referencia de ninguna instancia externa. (Deleuze, 1997: 159).

Estructura o problemática de la expresión

La paradójica unidad de sentido y sin sentido que constituye la expresión estética induce a considerar, como modelo de producción que una <<buena forma macroscópica siempre depende de procesos microscópicos>>.

En la referencia a Husserl sobre el concepto de expresión, Deleuze la identifica con el sentido, para él una cuarta dimensión de la proposición que se distingue de la designación, de la manifestación y de la demostración[45]. Es lo expresado en la proposición. Según su estatuto complejo el sentido no existe fuera de la

---

[44] Abreviatura de "Cuerpo sin Órganos".

[45] Deleuze distingue tres relaciones en una proposición:

1) Designación: o indicación. Opera mediante la asociación de palabras con imágenes particulares que deben representar estados de cosas.

2) Manifestación: es la relación de la proposición con el sujeto que habla y se expresa. Se presenta como el enunciado de los deseos y de las creencias.

3) Sigmificación: es la relación de las palabras con los conceptos universales o generales, y de las relaciones sintácticas con implicaciones de conceptos. La significación se define por un orden de implicación conceptual en que la proposición considerada no interviene sino como elemento de una demostración, sea como premisa o conclusión.

proposición que lo expresa. Lo expresado no existe fuera de su expresión. Por ello no puede decirse que el sentido exista, sino solamente que insiste o subsiste. Lo que no significa que no tenga objetividad. El sentido se atribuye no a la proposición sino a la cosa o estado de cosas. De ahí su condición de extra-ser. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y el estado de cosas. <<Es acontecimiento y, por tanto el sentido mismo>> (Deleuze, 1989: 44). En su consideración, el sentido pertenece esencialmente al lenguaje.

Según los comentarios de otro capítulo el sentido implica un principio de regresión. <<El sentido está siempre presupuesto desde que yo empiezo a hablar, no podría empezar sin este presupuesto>>. El sentido nunca se dice pero sí se puede construir otra proposición tomándolo como objeto.

El sentido está relacionado íntimamente con el sin sentido, con el cual se traba en una seria de paradojas entre las que seleccionamos las que se relacionan con la noción de incomposibilidad referida a series divergentes constitutivas de determinada estructura. De acuerdo a lo dicho, sentido y sin sentido forman una unidad paradójica (Martínez Martínez, 1987: 115).

Referida en estos términos la entidad paradójica es claramente una singularidad constituida en objetos contradictorios que tienen un sentido a pesar de no tener designación. Es decir se convierte en un significante que no significa nada, de modo que se puede afirmar que <<la estructura paga con sin sentido su producción de sentido>>.

El último aspecto que en forma teórica consideramos con relación a la problemática del sentido y sin sentido enunciada por Deleuze corresponde al carácter univocista del pensamiento deleuziano: <<El Ser es unívoco>> es decir, se expresa siempre en una sola voz. <<De modo que todo lo que se puede decir se refiere siempre a un designado único que es uno ontológicamente>>

(Martínez Martínez, 1987: 246). Así, el sin sentido es ontológicamente el sentido ya que sabemos que el Uno es vida, producción, de modo que el sentido unívoco del Ser sólo se hace efectivo como <<donación de sentido>>. Esta síntesis realizada por Badiou explica la hermenéutica del impulso vital. (Badiou, 1997).

PLIEGUE Y DESPLIEGUE

Pliegue es un término referencial ineludible para sintetizar un concepto de <<expresión>> como el elaborado en el período barroco por algunos grandes pintores como el Greco y el Tintoreto, o por Bernini en la arquitectura; pero muy especialmente en la filosofía de Leibniz. En una de sus referencias a este filósofo, Deleuze sostiene que no fue Leibniz el inventor de la noción u operación del pliegue, pero que lo liberó de sus antiguas limitaciones, llevándolo hasta el infinito <<como también ocurrió en el arte barroco que lleva el pliegue hasta el infinito y desborda todo límite>>. Sin estas aportaciones, el pliegue no habría alcanzado la autonomía que le ha permitido crear posteriormente, nuevos caminos como los transitados por Mallarmé en algunas de sus obras y Dubufett en pintura, así como otros artistas de estos tipos de producciones estéticas.

En su distinción entre conceptos universales y singularidades, Deleuze identifica el pliegue como <<una diferencia>> o un <<diferenciante>>, lo que al parecer implica que se le conciba como <<acto>> o representación del pliegue, repliegue o <<desplegamiento>>, o bien como <<método u operatoria>>, en el proceso de invención. Por ello, el concepto de pliegue como un singular, no puede avanzar si no es variando, bifurcándose, metamorfoseándose como se desprende de su libro *El Pliegue*. Su contenido, respecto al pensamiento de Leibniz se puede resumir con sus propias palabras: <<La proposición más conocida de

Leibniz es ésta: cada alma o sujeto (mónada) está enteramente cerrada, sin puertas ni ventanas, y contiene el mundo entero en su sombrío fondo, esclareciendo sólo una pequeña parte de este mundo, variable para cada cual. El mundo está, pues, plegado en cada alma, pero de modo diferente, ya que una pequeña región del pliegue está iluminada. A primera vista se trata de una concepción muy extraña. Pero, como siempre ocurre en filosofía, es una situación concreta. He intentado mostrar que se trata de la arquitectura barroca, del interior barroco, la luz barroca>>. (Deleuze, 1989: 249).

Deleuze cita a Baltrusaistis como autor de un concepto fundamental para la comprensión del pliegue: el de escisión, pero una escisión que relanza el uno por el otro los términos escindidos (Deleuze, 1989; 50).

Esta noción se vincula con el proceso de diferenciación que presupone el pliegue infinito del barroco <<separa, distingue materia y alma o fachada y, habitación cerrada>>, aspectos claves de la arquitectura barroca, en que lo alto y lo bajo es el acorde perfecto de la escisión, o resolución de la tensión en la pintura barroca; el pliegue infinito, pues, entre dos pisos. Pero al diferenciarse se dispersa en los dos lados: el pliegue, que se insinúa en el interior y que se desborda en el exterior articulándose, como lo alto y lo bajo. Así, el concepto de mónada, es casi incomprensible si no se le relaciona con la arquitectura barroca. Es, según Deleuze la autonomía del interior, un interior sin exterior, aunque tiene como correlato la independencia de la fachada, un exterior sin interior, como pensamos es toda expresión artística asociada al devenir de sus percepciones.

Deleuze ha formulado una serie de categorías que se relacionan con el proceso de producción y la funcionalidad del <<pliegue>> y del <<despliegue>> considerado éste, el resultado del acto que se expresa en esa forma: las materias de expresión

devienen formas de expresión como productos de escalas de velocidades, vectores de diferentes materias, como, por ejemplo, la del tejido viviente del cerebro.

En gran medida su reflexión sobre el concepto de pliegue se ha inspirado, como hemos visto, en el concepto de mónada de Leibniz. En los primeros capítulos del libro *El Pliegue* alude constantemente a la configuración casi arquitectónica de la mónada. En el que ahora abordamos[46] expone su interpretación de lo que Leibniz denominó <<representantes o formas de percepción del mundo>>. El sentido de sus argumentos o la exégesis de una frase de Leibniz: <<Lo que yo expreso claramente tiene relación con nuestro cuerpo>>.

Sintetizando el texto, se refiere a la concepción de la mónada como un recinto cerrado y oscuro. El mundo no existe fuera de la mónada que lo expresa, está incluido en cada una bajo formas de percepciones o de representantes: elementos actuales infinitamente pequeños. A estos elementos el autor los identifica con las micropercepciones alucinatorias, que, en su definición científica son percepciones sin objeto[47]. Llegamos aquí a una idea central de esta obra: <<la micropercepciones son pequeños pliegues que emergen en todos los sentidos, pliegues en pliegues sobre pliegues como lo son las alucinaciones liliputienses de Clérabault que se manifiestan por estrías, enrejados y rejillas>>.

MODELO GENÉTICO

La investigación científica muestra que en toda conciencia normal existe un núcleo inicial, automático, abstracto y neutro con capacidad de delirar bajo ciertas circunstancias desencadenantes (Berríos - Fontenebro de Diego, 1996: 106).. La noción de automatismo mental es central en la Semiótica de Deleuze y sirve como modelo genético para dar cuenta de los procesos productivos que se organizan del caos al orden como

[46] Capitulo 7 <<La percepción en los pliegues>>.
[47] Sobre este concepto remito al libro de Lanteri - Laura: *Las Alucinaciones*.

sustenta Prigogyne al afirmar que <<la actividad caótica se transforma en orden>>. Deleuze supone una evolución similar pero planteada en otros términos, en que la formulación del caos se posibilita como reverso de una potencia selectiva que es la condición para que surja de lo indiferenciado <<algo>> distinto que es el <<acontecimiento>>.

Basándose en la metáfora de la mónada de Leibniz elabora una perspectiva psíquica en que el caos se manifiesta como <<aturdimiento>>, como un conjunto de todas las percepciones posibles <<como otros infinitisimales o infinitamente pequeños>>. Desde un punto de vista psicopatológico, esta multiplicidad caótica corresponde, según esta descripción a la etapa de surgimiento del <<estado predelirante – trema y su evolución final ha hacia un estado defectual como puede ser la vivencia radical del aniquilamiento del mundo>> (Silva, s/f).

Como modelo, la teoría deleuziana instituye dos niveles de producción de las percepciones: el correspondiente a lo macrocósmico relativo a las percepciones y a peticiones o paso de una percepción a otra. <<En que no se distinguen las pequeñas percepciones y las pequeñas inclinaciones que se refieren a los estados de inquietud que causan la inestabilidad de toda percepción>>. (Deleuze, 1989: 113). Esto significa que las pequeñas percepciones cumplen un rol desequilibrante de lo que el autor denomina <<macropercepción>>. El paso de una percepción a otra, mediante la intervención de las pequeñas percepciones, introduce la inquietud como estado animal por excelencia. <<Como animal en acecho, como alma en acecho>>.

Desde el punto de vista psicológico, Deleuze nos hace ver que cada percepción consciente implica una infinidad de pequeñas percepciones que la preparan, la componen o la siguen.

La pregunta que se hace Deleuze respecto a cómo se pasa de las percepciones moleculares a las molares es lo que lo induce, a

establecer en qué forma la singularidad, es decir la relación diferencial entre dos el elemento heterogéneo que opera en este proceso. Las pequeñas percepciones constituyen los elementos diferenciales de la conciencia. Sólo las pequeñas percepciones que entran en relaciones diferenciales producen la cualidad que surge en el umbral de la conciencia como la singularidad del acontecimiento (Deleuze, 1996: 114).

Al no existir el mundo fuera de las mónadas, como lo proclama la *Monadología* de Leibniz, se trata de pequeñas percepciones sin objeto, micropercepciones alucinatorias. Deleuze caracteriza el estado mental o espiritual suscitado con términos relativos a la confusión al sopor, al trance apocalíptico, a la desorganización, idea que materializa el concepto de pliegue: <<que no cesan en hacerse y deshacerse en todas direcciones>>.

ANDRÉ BRETON

Para comprender que la problemática de la expresión o imagen surrealista de André Breton implica un modelo genético similar al de Deleuze, señalaremos dos aspectos de la teoría surrealista:

1. Las manifestaciones del automatismo psíquico (delirios, alucinaciones) constituyen un principio estético (común a ambos sistemas).
2. <<La luz de la imagen>> postulada por Breton es el sentido de lo inefable.

De acuerdo a la definición de surrealismo del <<Primer manifiesto>> de André Breton, el surrealismo puede ser caracterizado en el ámbito de las experiencias psicóticas, precognitivas e inductoras de caos, características del automatismo mental

según algunos modelos psicopatológicos y psiquiátricos que exponen el proceso del delirio constituido en dos fases: predelirante y de delirio propiamente tal. Según esta definición, el automatismo aparece como la tesis central del surrealismo, en la medida que se identifica con el funcionamiento real del pensamiento, es decir, con su funcionamiento espontáneo, libre de todo control de la actividad consciente y ajeno a toda preocupación estética y moral.

El dictado automático, según las características señaladas por Breton puede especificarse en el ámbito de los delirios de posesión en el cual el sujeto se siente habitado o manipulado física y mentalmente, y cuya fase megalomaníaca consiste en un delirio de inspiración o profecía (Clérambault, 1995: 12); o, desde otra perspectiva teórica puede ser considerado una forma de alucinación motora en que la palabra se emancipa de la boca del sujeto que la experimenta. El delineamiento psicopatológico elaborado por Breton corresponde, exactamente, a la etapa predelirante. Su conocimiento de estas manifestaciones orgánicas y su interés en <<los estados secundarios>> como los fenómenos de la mediumnidad y otros lo conducen a elaborar los dos campos de prospección del surrealismo: el de la escritura automática y el de las aportaciones del sueño hipnótico, para Breton verdaderos métodos de la reanudación de una búsqueda: la de la poesía del siglo XIX proyectada a la recuperación de los poderes originales del espíritu.

Uno de los objetivos que orientan la reproducción de <<estados secundarios>> en las sesiones de escritura del pensamiento o de sueño provocado organizadas con otros poetas surrealistas como: Desnos, Crevel y otros es el que se refiere a su crítica a la sujeción a las percepciones sensoriales inmediatas, excluidas, en la producción surrealista.

De ello da cuenta el relato de su primera experiencia de dictado automático que junto con detallar las particularidades del proceso relativas al surgimiento en su conciencia de una frase da cuenta de otros aspectos como el de la emergencia consecutiva de frases, creada por la primera. Este fenómeno le acontece en términos de una suerte de percepción de una frase <<articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz>>. Señala Breton en este pasaje del <<Primer Manifiesto>> que la frase le pareció muy insistente... La frase – dice – era algo así como <<Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad>>. Relata Breton que <<iba acompañada de una débil representación visual>>. (El predominio de lo verbal sobre lo visual lo atribuye Breton a sus facultades innatas que decidieron las características de la revelación).

De esta manera nos imponemos que se trata de un tipo de percepción sin objeto, es decir de una alucinación, como las descritas por Deleuze. De igual modo es interesante su referencia al hecho de fijar su atención en frases más o menos parciales que, cuando el sueño se acerca devienen perceptibles al espíritu sin que sea posible descubrir su previo factor determinante <<es decir, expone algunas precisiones de funcionamiento cerebral que describen el momento de proximidad del sueño>>. Ahora, se ha podido comprobar científicamente que en este momento se produce en el cerebro una intensa actividad caótica superior a la del cerebro despierto y mayor también a la del momento del sueño profundo en que hay un decrecimiento del caos. Tales hechos corroboran que estas experiencias tienen sus fundamentos en el automatismo psíquico y en el estado de pura receptividad que implica la suspensión de la atención voluntaria de los actos conscientes.

Prácticamente, todas las reflexiones de Breton en este campo tienden a mostrar una concepción muy contemporánea del cerebro. Con toda seguridad y especialmente por su consideración del estado de vigilia como fenómeno de interferencia del automatismo mental, compartiría esta idea: <<el cerebro ha sido seleccionado para volverse tan inestable que al menor esfuerzo puede conducir a la formación de orden>> (J. Briggs y F.D. Peat, 1994: 166). Idea, también válida para su observación de que <<el espíritu en su funcionamiento normal, se limita a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle>>. Su modelo no determinista de la actividad cerebral es de esta forma congruente con el método de mediumnidad, adoptado de las experiencias del sueño inducido. En este sentido, parece, emitir su observación: Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio es siempre <<relativo>> (Breton, 1980: 29).

Más concretamente en el <<Segundo Manifiesto>> Breton identifica la actividad automática con la inspiración, subrayando que uno de los modos de reconocerla es por la sensación de posesión total del espíritu... y por esa forma de cortocircuito que la inspiración provoca entre una idea dada y su correspondiente (escrita por ejemplo). El surrealismo debe reproducir artificialmente ese momento de conmoción en la que se siente <<a la merced de algo>> más fuerte que él que le lanza frente a protestas de su realidad física hacia ámbitos de lo inmortal (Breton, 1980: 207).

El investigador Mati Bergström (Finlandia), propone un modelo de cerebro que puede darnos una idea del concepto de <<real funcionamiento del pensamiento>> de Breton. Este autor divide el cerebro en un extremo de informaci ón y otro de azar o caos cuya interacción genera el pensamiento y la conducta.

Sobre esta base distingue dos centros por los que pasan los datos producidos por un estímulo en un órgano sensorial. Uno es el córtex, cuya organización convierte el estímulo en atractores[48] de ciclo límite, es decir en una forma organizada de información.

El otro extremo está localizado en el tallo encefálico y el sistema límbico. <<El ingreso de los datos en esta área es inespecífico, no contiene información, sólo ser>>. (J. Briggs y F.D. Peat, 1994).

LA IMAGEN SURREALISTA

<<Lo claro sale de lo oscuro, por un proceso genético>> es una frase de Deleuze referida a Leibniz pero perfectamente aplicable a la concepción de imagen de Breton que entrega una visión coherente de los dominios de la construcción contrapuntística y de su función poética.

Base de su reflexión es la definición de Paul Reverdy en la que descubre <<una fuerza reveladora y a la que se refiere varias veces en su obra[49]>>. Breton no concuerda plenamente con las deducciones que implica su enunciación – por el contrario, su conocimiento del efecto estupefaciente de ciertas imágenes surrealistas <<que son como aquellas producidas por el opio, que el hombre no evoca sino que se le ofrecen>>, <<espontáneamente, despóticamente>> lo induce a no admitir que puedan ser evocadas las dos realidades distantes. Supondría en su concepto un grado de premeditación. En la medida de su tesis de la receptividad del espíritu considera erróneo pretender que <<el espíritu ha aprehendido las relaciones entres dos realidades en el presente>>. En cambio postula un retorno a la unidad que ha surgido

[48] Atractor: es un término que pertenece a la teoría del caos; se refiere a una región del espacio de fases, que ejerce una atracción magnética sobre un sistema.

[49] Nos referimos al conjunto de obras de las que es posible inferir una teoría de la producción poética, ya surrealista o ya creacionista; entre las obras de Breton podemos citar las siguientes *Manifiestos del surrealismo, El Amor loco, Nadja, Los Vasos comunicantes, El Surrealismo, Puntos de vista y manifestaciones.(Serie de entrevistas radiofónicas con André Parinaud, retransmitidas por la rediodifusión francesa, marzo-junio de 1952), Antología (1913-1966).*

como una luz especial de la aproximación fortuita de dos términos y que es <<la luz de la imagen – ante la que nos mostramos, infinitamente sensibles>> (Breton, 1968: 113).

En estas palabras se advierten claramente sus referencias al aspecto constructivo de la imagen y a su función de producir el efecto estético. En otros términos subraya que los vínculos entre los segmentos semióticos no dependen de un nexo racional sino sencillamente de una magnitud psicofísica que capta <<la belleza de la chispa>> en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Éstos entran en disyunción, creándose una zona de emergencia de algo nuevo. Es decir, el surrealismo poético presupone las propiedades de <<emergencia>> (Varela, Thompson y Rosch, 1992) de la imagen correlativa a la de intensidad ontológica desarrolladas en los mecanismos de separación que, como generadores de autonomía y repetitividad subtienden la <<singularidad ontológica del proceso>>. (Guattari, 1996).

Es en el momento de la emergencia de la <<luz de la imagen>> se hace presente la <<reconversión ontológica>> o revelación poética. Breton asevera: <<el espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos>>.

PRESUPUESTOS CRÍTICOS Y TEÓRICOS DE LAS PROPUESTAS SEMIÓTICAS DE GILLES DELEUZE Y FELIX GUATTARI*

RESUMEN

La crisis de algunas de las más importantes teorías culturales del siglo XX, constituye ya un tópico en la reflexión filosófica de fines de siglo representada entre otras figuras por Gilles Deleuze y Felix Guattari. Estos autores han contribuido muy especialmente en la elaboración de sistemas semióticos antirreduccionistas y del mismo modo han incorporado el tema de la problemática caósmica de la experiencia del hombre contemporáneo.

Este trabajo aborda esta reflexión respecto de uno de sus temas principales: la producción de subjetividad en su dimensión de creatividad procesual. Sigue por tanto la construcción de un pensamiento de reinterpretación de la ideología del psicoanálisis a la luz del rol modélico atribuido al esquizofrénico, considerado en este pensamiento como <<productor universal que vive la producción de producciones como un proceso de conjunto>>, identificado como delirio.

El texto de esta ponencia, por consiguiente, articula conceptos conocidos pero en la perspectiva del proyecto de estos autores, que implica refundar la problemática de la subjetividad y, con ello, la de la creatividad a través de un conocimiento mayor de los mecanismos mentales que se orientan en un proceso de totalidad autopoiética.

La elaboración de sistemas semióticos antirreduccionistas e insertos en la problemática caósmica de la vida contemporánea, inducen a considerar a Gilles Deleuze y Félix Guattari como nombres insoslayables de una crítica a la crisis de teorías de este siglo. Un importante conjunto de obras escritas en colaboración como El *Anti-Edipo* (Deleuze y Guattari, 1998) *Mil Mesetas*; (Deleuze - Guattari, 1997) y *Caosmosis*; (Guattari, 1992), se dirige al análisis, discusión y evaluación de los aspectos más conocidos de la

* Trabajo presentado en: <<*Fin de Siglo/Fin de Milenio*>> IV Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Semiótica, Universidad de la Coruña. España, Septiembre-octubre, 1999.

práctica psicoanalítica, a la vez que la ideología del psicoanálisis se reinterpreta desde el ángulo productivo de la esquizofrenia, referencia que implica una revolución conceptual con respecto al modelo freudiano. En El *Anti-Edipo,* la esquizofrenia se define como <<el universo de las máquinas deseantes, productoras y reproductoras>>; la universal producción primaria como <<realidad esencial del hombre y la naturaleza>>. (Deleuze – Guattari, 1998: 14). En este mismo sentido, el esquizofrénico es el <<productor universal>>; que vive la producción de producciones como un proceso de conjunto identificado como delirio. Los autores comentan: <<Pues en verdad, la brillante y negra verdad que yace en el delirio –no existen esferas o circuitos relativamente independientes– la producción, inmediatamente, consumo registro, el registro y el consumo determinan de un modo directo la producción pero la determinan en el seno de la propia producción>>. (Deleuze – Guattari, 1998: 13).

Siendo el delirio una manifestación específica de la psicosis, conviene señalar que para el esquizo constituye una código de registro particular que no coincide con el código social o que sólo coincide para parodiarlo. Por otra parte, el código delirante o deseante, en su carácter propioceptivo, presenta al sujeto esquizo <<una extraordinaria fluidez>>. A pesar de la importancia del delirio como proceso productivo de subjetividad, como se presupone en la formulación del régimen de signo post significante pasional en *Mil Mesetas.* (Deleuze – Guattari, 1997: 131) en *El Anti-Edipo,* se afirma que su carácter global sistemático es secundario con respecto a fenómenos de automatismo parcelarios y locales. Así, según los autores, aunque tenga síntesis y afecciones propias <<... no constituye una esfera autónoma y es secundario con respecto al funcionamiento y a los fallos de las máquinas deseantes>>. (Deleuze – Guattari, 1998: 29).

La subjetividad en su dimensión de creatividad procesual se inscribe plenamente en la tipología del delirio y en los procesos

considerados en el esquizoanálisis. Éste, según los autores tiene un solo objetivo, <<que la máquina revolucionaria, la máquina artística y la máquina analítica se conviertan en piezas y engranajes unas de otras>>. (Deleuze, 1996 b: 41).

En este sentido, entre los diferentes tipos de delirio estudiados por Deleuze a partir de Clérambault, el delirio post-significante pasional parece ser el de mayor aptitud para constituirse en modelo de la subjetividad en su dimensión de creatividad procesual. Es en su ámbito en el que debemos situar <<el gran arte del inconsciente o arte de las multiplicidades moleculares>>; campo no desconocido de Freud y del que procede su verdadero material clínico, específicamente, la idea de la líbido. Según Deleuze y Guattari, en los primeros escritos de Freud, aparece todo un aspecto de maquinaria de producción de deseo y de unidades de producción. Pero, además, <<el giro idealista está presente desde el comienzo>>. En *Conversaciones;* (Deleuze, 1996 b), se entiende por idealismo todo un sistema de proyecciones y reducciones propias de la teoría y de la práctica del análisis: reducción de la producción deseante a un sistema de representaciones llamadas inconscientes o reducciones de la fábrica del inconsciente a un escenario dramático, *Edipo o Hamlet,* reducción de las catexis[50] sociales a catexis familiares, desviación del deseo hacia coordenadas familiaristas... En opinión de Gilles Deleuze, *Edipo* es <<fundamentalmente un aparato de represión de las máquinas deseantes, en absoluto, una formación propia del inconsciente en cuanto tal>>. (Deleuze, 1996 b: 131).



El conocimiento que Freud tuvo de la multiplicidades moleculares constituye la base de su Artículo *El Inconsciente* de 1915. (Deleuze – Guattari, 1997: 34) en que estudia la diferencia entre psicosis y neurosis. De acuerdo a la síntesis elaborada en *Mil Mesetas,* lo que caracteriza a grosso modo a la neurosis es la aprehensión global de algo como sustituto de otra cosa. En cambio en la psicosis, se manifiesta una <<pura multiplicidad>>;

[50] <<Posiciones del deseo>>.

que cambia de elementos o que *deviene*. Dos ejemplos referidos por Deleuze acerca de Salvador Dalí, ilustran esta distinción; <<Así cuando Salvador Dalí se esfuerza en reproducir sus delirios puede hablar largo y tendido del cuerno de rinoceronte, no por ello el discurso deja de ser el de un neurópata. Ahora bien, cuando se pone a comparar la piel de carne de gallina con un campo de minúsculos cuernos de rinocerontes, está muy claro que la atmósfera cambia y que hemos entrado de lleno en la locura>>. La explicación de Freud, calificada de reduccionista en *Mil Mesetas*, observa, sin embargo, rasgos prototípicos de estos comportamientos. Según Freud, el neurópata orienta sus comparaciones o identificaciones hacia las representaciones de las cosas, mientras que la única representación que le queda al psicótico es la de las palabras (por ejemplo la palabra *agujero*). <<La identidad de la expresión verbal, y no la similitud de los objetos, es la que dicta, la elección del sustituto>>. Así pues, cuando no hay unidad de cosas, al menos hay unidad e identidad de palabras. Por cierto, la aplicación de la noción de unidad no es del agrado de los teóricos franceses. Para ellos representa una versión anticipada de *Significante*, <<instancia despótica e insidiosa que sustituye la multiplicidad por la pálida unidad de un objeto perdido>>. (Deleuze, 1996 b: 36).

<<La revisión del concepto de inconsciente no es el único problema que debe enfrentar una teoría de la producción de subjetividad. En términos generales, y considerando las demandas actuales de la vida contemporánea, tal como las describe Félix Guattari en *Caosmosis*, es preciso, además, extender la definición de la subjetividad implicando instancias humanas intersubjetivas manifestadas en el lenguaje, instancias sugestivas o identificatorias tributaria de la etología, interacciones institucionales de diversa naturaleza, dispositivos maquínicos como los que se basan en la asistencia por computadora. En especial, debe incluir elementos de parte no humana prepersonal de la subjetividad por cuanto

sólo a partir de ella se puede desarrollar su heterogénesis>>. (Guattari, 1996:21). En este sentido, Guattari, habla de forjar una subjetividad más transversalista y llama a refundar la problemática de la subjetividad la que debe de reunir las siguientes características: <<parcial>>[51]; <<prepersonal>>[52]; <<polifónica>>[53]; <<colectiva>>[54] y <<maquínica>>[55]; según los aspectos relevantes que ha ido descubriendo en el análisis.

Del examen de los conceptos de Guattari en esta obra como también de los de Deleuze en *Mil Mesetas.* (Deleuze – Guattari, 1996) se desprende un campo de referencia correspondiente en el plano de la descripción clínica al del delirio psicótico en cuya diacronía (proceso evolutivo) se distinguen dos fases: el estado delirante y el delirio, propiamente tal. (Berríos - Fuentenebro de Diego, 1996). De acuerdo a un modelo de formación de síntomas y estado predelirante propuestos por los investigadores españoles que citamos, el estado predelirante constituye una forma de magma primordial o matriz patológica a partir de la cual y dependiendo de ciertas reglas de codificación se formaran los delirios que en esta perspectiva se presentan como <<actos de habla vacío>>.

Tal esquema parece pertinente para guiarnos en estos textos de Deleuze – Guattari. El concepto de caosmosis propuesto por este último, se refiere al vértigo caótico, constitutivo según Guattari de la intencionalidad fundadora sujeto-objeto En este sentido se afirma que la psicosis pone al desnudo un resorte esencial del ser en el mundo y se hace referencia a <<la irrupción en el primer plano de la escena subjetiva de un real anterior a la discursividad cuya consistencia pática literalmente salta al cuello>>;

[51] Se refiere a segmentos autónomos que condenan ciertas propiedades existencializantes o formadoras de subjetividad.

[52] Elementos maquínicos que contribuyen a engendrar la subjetividad.

[53] Término tomado de la estética de Bajtin con referencias a que los registros semióticos no mantienen relaciones jerárquicas obligadas.

[54] Designa una forma de comprender el inconsciente vuelto a praxis actuales, más allá del individuo.

[55] Se refiere a un concepto del inconsciente elaborado más sobre la idea de <<flujos y máquinas>> (Conexiones sobre estructura y lenguaje).

lo que se manifiesta como producción sui géneris de un acontecimiento singular. (Guattari, 1997: 98).

Como vemos, el delirio implica la noción de un proceso que va de la inestabilidad a la estabilidad, tal es la caracterización que se infiere de su diacronía, según se ha visto.

La misma idea de proceso implica la categoría deleuziana de régimen de signo subjetivo post significante pasional. (Deleuze, 1997: 131). En este concepto Deleuze integra los aspectos fundamentales de una expresión específica sólo aprehensible como resultado de una correlación de estratos vinculados mediante <<continuo masivo>> de la estasis[56] existencial. En tanto proceso, el régimen de signos <<post significante pasional>> se manifiesta a partir de un punto de subjetivación (o manera de constituirse a sí mismo como sujeto). Este punto se describe en esta teoría como el comienzo de una línea de conducta de tipo pasional que se desarrolla en función de una realidad mental determinada, precisamente por ese punto. Desde ahí, el proceso se despliega en una serie lineal que dura hasta el agotamiento, punto a su vez, inicial de un nuevo proceso. Ese régimen, comprende líneas segmentarias y direccionales, traducidas en términos de flujo, de líneas de fuga y, aún, de desterritorialización.

En tanto semiótica, el signo quiebra su relación significante, se escapa en una línea de fuga para finalizar en una desterritorialización[57] (Deleuze-Guattari, 1997:144), que se expresa en la conciencia. La globalidad del proceso supone estados desorganizados de conciencia a partir de los cuales el delirio se sistematiza.

Deleuze concibe el delirio como una línea abstracta que no adopta ningún contorno preciso ni en el mundo del pensamiento ni en el de las cosas.

[56] Tensión psicológica.

[57] Término que implica una relación con el de territorialidad. El territorio implica un agenciamiento de apropiación de elementos extraídos de distintos medios pero que a partir del momento de apropiación adquiere un valor de propiedad. La desterritorialización implica líneas que atraviesan y arrastran el territorio ya por desterritorialización de un rasgo de contenido o por efecto de un rasgo de expresión. <<El más desterritorializado hace franquear al otro un umbral que hace posible una conjunción de desterritorialización respectiva, una común precipitación>>.

Este régimen, afirma Deleuze en *Conversaciones*. (Deleuze, 1996 b); se manifiesta en cuanto el pensamiento se confronta con la locura, la vida y la muerte. Suege –dice— Deleuze cada vez que pensamos con vértigo suficiente e intensidad. Esta línea es para Deleuze, excesiva, <<violenta y demasiado rápida y conducente a una atmósfera irrespirable>>. (Deleuze, 1996 b).

Todo esto está presente en Guattari, pero con mayor acento en la homogénesis, fase de indiferenciación. Guattari sostiene que el caos no es pura indiferenciación si no que posee una trama ontológica perfecta y de ello se da prueba en la referencia tomada de la psiquiatría clínica del sentimiento de <<fin de mundo>>; que experimente el sujeto psicótico. Idea sintetizada ya en el siglo XIX por Schelling. (Schelling, 1988).

Tal paradigma de construcción indica la posibilidad de interpretar el paso de la homogénesis, cómo el advenimiento de un intolerable foco de creacionismo. (Guattari, 1996: 103). Dicho de modo aforístico: <<sólo pasando de esa toma de tierra caótica, por esa oscilación peligrosa, otra cosa se hace posible y pueden emerger bifurcaciones ontológicas y coeficientes de creatividad procesual>>. (Guattari, 1996:102).

Este esquema de caosmosis explica el proceso que deviene creatividad procesual en función de una dinámica autopoiética. El concepto operativo en su descripción no es el de estructura, como podría esperarse, sino el de <<máquina>> del que se extrae la potencialidad de desequilibrio según el concepto de equilibrio no lineal utilizado por Guattari. Así se fundamentan las rupturas, los flujos de prospección de universos, en fin, de la radical conversión ontológica inducida por el efecto desterritorializante.

En términos de procesos abstractos, la poesía, a la que Guattari le atribuye poderes existencializantes, es decir de producción de subjetividad, no es otra cosa. Su dimensión esencial

es la de una autopoiesis maquínica, es decir de máquinas en el sentido de <<montajes>> capaces de poner en relación todos los niveles heterogéneos que ellos atraviesan. (Guattari, 1996: 49).

Tras estas consideraciones se puede comprobar una gran compatibilidad de los conceptos de Guattari con el diseño constructivo y función existencial de la imagen surrealista de Breton.

En primer término, todas las manifestaciones de automatismo mental descritas por Breton, en su caracterización del dictado automático pueden redescribirse como montajes maquínicos constitutivos de la homogénesis. De la misma forma se puede incluir las conformaciones enunciativas en la heterogénesis o producción propiamente tal.

Por esta vía de constitución, se aprehende la aptitud de ciertos segmentos semióticos para expresar la singularidad ontológica del proceso.

Por ejemplo, la definición de imagen de Breton presupone un retorno a la unidad que ha surgido como una luz especial de la aproximación fortuita de dos términos que es la luz de la imagen –ante la que nos mostramos infinitamente sensibles– (Breton, 1968: 113). En esta forma, la ruptura implica propiedades de emergencia de la imagen correlativa a la de intensidad ontológica desarrollada en los mecanismos de separación que, como generadores de autonomía y repetitividad, subtienden la singularidad ontológica.

CONCLUSIONES

- El aspecto crítico más relevante de las teorías de Deleuze y Guattari, con respecto al psicoanálisis freudiano, según lo planteado en este trabajo, se refiere a la renovación de su paradigma teórico mediante la profundización y el desarrollo de la lí-

nea psicótica de modo de dar una configuración distinta del inconsciente.

- Considerados los procesos de creativida procesual en sus operaciones más abstractas pueden tener en las ideas de Deleuze y, en particular, en las de Guattari, un modelo, que permita dar cuenta del funcionamiento del automatismo mental del inconsciente en lo que respecta a la evolución de la creatividad procesual, del paso de lo indiferente o desdiferenciado a la organización final.
- La imagen poética, elemento esencial de la poesía, codifica en su configuración aspectos claves del proceso de creatividad procesual como la ruptura y desterritorialización convirtiéndose en procedimientos fundamentales de la existencialización o producción de subjetividad.



COMPLEJIDAD DE LOS PROCESOS SIGNICOS DE LA POESÍA VISIONARIA*

RESUMEN

Todo el trabajo de elaboración teórica de las poéticas vanguardistas (surrealismo de André Breton y creacionismo de Vicente Huidobro) tiende a una concepción de la imagen poética caracterizada por su complejidad estructural y la intensidad de sus efectos estéticos. Esta propuesta se fundamenta en la relevancia de ciertos fenómenos psicoestéticos asociados a la estructura metafórica del texto que se construye, generalmente, a partir de enunciados contradictorios de la expresión poética. Este aspecto es esencial para la caracterización de la lírica como antidiscurso (K. Stierle, 1999) en la medida que como tal transgrede el presupuesto de la identidad del discurso, la coherencia interna y la sucesividad de los contextos. K. Stierle que postula la hipótesis de la metáfora como procedimiento transgresor de un contexto semántico, establece en su análisis de un poema Hölderlin una relación entre la estructura contradictoria del texto y el principio motriz denominado por Hölderlin <<conflicto necesario>>. Es decir, le concede importancia a ese momento de conflicto interior que da inicio a un proceso subjetivo que se manifiesta en la obra. Este hecho ha sido anotado por algunos románticos alemanes (Schelling). También es estudiado como fenómeno psicótico del delirio en la psiquiatría moderna. Tal idea la sintetiza Stierle en su observación que para Hölderlin la solución es el texto mismo. En consecuencia en este trabajo postularemos que la estructura textual contradictoria se corresponde con la naturaleza del principio genético del delirio cuya sustentación científica por parte de André Breton y Vicente Huidobro permite la fundamentación de sus respectivas teorías del surrealismo y creacionismo.

INTRODUCCIÓN

El fenómeno visionario, alucinatorio es un rasgo propio de los estados segundos de conciencia experimentados por el poeta

* Trabajo presentado en <<*Sign Processes in Complex Systems*>> VII Congreso International Asociation for Semiotic Studies, Universidad Técnica de Dresden, Alemania, octubre 1999.

en el proceso productivo. Se manifiesta, según Esquirol, en la oposición entre la percepción y la ausencia de estímulos correspondientes (Lanteri – Laura, 1994). Es lo que se ha caracterizado como percepción sin objeto, y es componente intrínseco de los modos de expresión del surrealismo y del creacionismo en el sentido en que ambos presuponen las actividades microscópicas y macroscópicas que subtienden la expresión al nivel de percepciones claras y distintas.

Para comprender la transversalidad de la experiencia visionaria en las respectivas concepciones de la imagen poética de Breton y de Huidobro es preciso partir de la idea del origen común de los modos de producción denominados surrealismo y creacionismo. Vistos en conjunto, hay entre ellos, una sintonía que permite verlos a ambos, como métodos de producción desplegados en un sentido inverso en pro de la consecución de un fin que es la imagen poética que, también, a la par se concibe como instrumento de acceso al absoluto espiritual, según se proclama en la noción de <<surrealidad>>; o en la de <<imagen creada>>; en las respectivas teorías de Breton (Breton, 1980) y de Huidobro (Huidobro, 1976). Por lo demás, y en concordancia con Réneville (Renéville, 1938) sustentamos, que el primero tiende a abolir el centro de conciencia en provecho de la expresión sin límite del espíritu, mientras el segundo, y posiblemente en forma semejante al simbolismo, se propone la ampliación progresiva del centro de la conciencia. Así los polos esenciales del proceso, inspiración y conciencia absoluta convergen en un fin idéntico: La imagen poética pero mediante métodos contrapuestos.

De este origen común, pero, con diferente énfasis en sus etapas de delineamiento evolutivo (la diacronía del delirio), derivamos nuestra hipótesis: el proceso metafórico comprendido en la imagen poética sigue un modelo de funcionamiento acorde a la fase evolutiva del delirio: asimila sus condiciones de producción e induce a presuponer determinados modelos de sistemas de conciencia como

los elaborados en la teoría de la biología de la conciencia de Gerald Edelman (Edelman, 1992). En este trabajo pretendemos llegar a alguna conclusión en este sentido. Para ello seguiremos los siguientes pasos: el relativo al delirio como proceso común del surrealismo y creacionismo. El referente al carácter determinante de la experiencia visionaria en la imagen poética surrealista y en la imagen creada y algunos alcances (hipotéticos) referentes al efecto metafórico en los sistemas de conciencia. Con este fin exponemos dos posibles modelos de vías de pensamiento poético, según esta perspectiva de estudio (ver fig. 1 y 2)

EL PROCESO COMÚN: EL DELIRIO EN EL SURREALISMO Y EN EL CREACIONISMO

El delirio implica la noción de un proceso que va de la inestabilidad hacia la estabilidad. Tal es la caracterización que se infiere de su <<diacronía>>. (Berrios - Fuentenebro de Diego, 1996).

En ella se distinguen dos fases:

1) La fase predelirante, constitutiva de los fenómenos de automatismo mental y,

2) La fase de delirio propiamente tal, consecutiva de la primera. Esta, desde el punto de vista psiquiátrico, es descrita como una estructura explicativa.

La misma idea de proceso encontramos en la categoría deleuziana <<de régimen de signos subjetivos pos significante pasional>> (Deleuze – Guattari, 1997). En este concepto, Deleuze integra los aspectos fundamentales de una expresión específica que es posible aprehender como el resultado de una correlación de estratos que corresponden tanto al organismo como a una configuración de signos estrechamente asociada al proceso evolutivo, pero que, asimismo, puede ser involutivo.

En tanto proceso, el <<régimen de signos>> (Deleuze – Guattari), se manifiesta a partir de un punto de subjetivación (manera de constituirse a sí mismo como sujeto). Este punto se describe en esta teoría como el comienzo de una línea de conducta de tipo pasional que se desarrolla en función de una realidad mental determinada, precisamente por ese punto. Desde aquí, el proceso se despliega en una serie lineal que dura hasta el agotamiento a partir del cual se constituye el principio de un nuevo proceso.

En tanto semiótica, el signo quiebra su relación significante, se escapa a una línea de fuga para finalizar en una desterritorialización absoluta que se expresa <<en el agujero negro de la conciencia>>. (Deleuze – Guattari, 1997: 137).

A la semiótica post significante presentada más arriba, en cierto sentido se puede contraponer la semiótica presignificante relativa al dominio de la enunciación colectiva, los enunciados polívocos, las sustancias de expresión múltiples y otros rasgos apersonales.

Dos conceptos propuestos en el texto permiten explicar el rasgo de <<máquina abstracta>> que se le asigna al territorio a-subjetivo y preindividual que antecede el imperio de la subjetividad.

Uno es el concepto de <<agenciamiento>>[58] que formaliza la expresión en una de sus caras y en la otra <<inseparable de la primera>> formaliza los contenidos, es agenciamiento maquínico o de cuerpos.

Esta categoría presupone algo más profundo como la bifurcación en sistemas semióticos, relacionados con la forma de expresión o régimen de signos y formas, de contenidos o régimen de cuerpos (sistemas físicos). Tal es la máquina abstracta que conjuga todos los máximos de desterritorialización del agenciamiento.

[58] Es un concepto importante en *Mil Mesetas*, entre otras obras. En *Diálogo* se precisa una definición: en el concepto de agenciar: <<estar en el medio en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior>>. En este sentido, agenciamiento es la unidad mínima real. No así la palabra, ni la idea, ni el concepto.

[59] Es un término que designa un nivel de <función>> que no tiene más que rasgos de contenido y expresión <<cuya conexión garantiza>>.

Esta categoría representa un contenido materia que ya sólo presenta grados de intensidad... de resistencia... de velocidad... El rasgo prototípico de esta máquina es ser diagramática[59] (ignora la distinción de lo natural y de lo artificial).

En este ámbito, la teoría de Deleuze – Guattari, se refiere a fenómenos prototípicos del delirio, específicamente de la fase pre delirante como el automatismo mental, considerado en la perspectiva psiquiátrica <<un símbolo de base, de carácter esencial e inicial de tipo anidéico>>. (Berrios – Fuentenebro de Diego, 1996). En la globalidad del proceso, se pueden distinguir estados desorganizados de conciencia a partir de los cuales el delirio se sistematiza.

Desde este punto de vista, el proceso del delirio estético, puede enfocarse como un proceso de doble articulación que va a formalizar los rasgos de expresión, en forma autónoma de las de contenido. De la expresión emergen diferentes elementos (índices, iconos o símbolos) que pasan a formar parte de las semióticas. En cambio, el contenido constituye cuerpos y otros elementos que pasan a integrar los sistemas físicos de los organismos y de las organizaciones.

El movimiento o la desterritorialización culmina en el estrato lingüístico <<que instala una máquina abstracta al nivel de la expresión y tiende a privar al contenido de una forma propia>>; (Deleuze – Guattari, 1997: 144).

En este sentido, el delirio se concibe como una línea abstracta que no adopta ningún contorno preciso ni en el mundo del pensamiento ni en el de las cosas. Este régimen se manifiesta en cuanto el pensamiento se confronta con la locura, la vida y la muerte. Surge, dice Deleuze, cada vez que pensamos con vértigo suficiente e intensidad creciente; (Deleuze, 1996 b).

BASES TEÓRICAS DEL SURREALISMO

La definición de surrealismo expuesta en el <<Primer Manifiesto>>, lo inserta en el cuadro de experiencias psicóticas, precognitivas e inductoras de caos, propias de lo que Gaëtan Gatian de Clérambault. (Clérambault, 1995, 21) denominó automatismo mental o síndrome de pasividad, como procesos <<positivos de intrusión y negativos de inhibición>>. Son los que alcanzan un perfil más definido en el surrealismo y que reconocemos, justamente, por algunos modelos psicopatológicos y psiquiátricos.

En su tesis, Breton enfatiza su identificación del surrealismo con el funcionamiento real del pensamiento, es decir, espontáneo, libre de todo control de la actividad consciente y apartado de toda preocupación estética y moral. Por la descripción de sus rasgos, el automatismo psíquico puro pertenece al cuadro de los delirios de posesión, en que el sujeto se siente manipulado física y mentalmente, como sucede en el delirio de profecía, forma motriz de alucinación verbal y una de las formas de alucinación con las que se identifica el surrealismo. Tal es la inspiración, definida en el <<Segundo Manifiesto>>; (Breton, 1980), como <<esa voz que tan sólo cada uno de nosotros puede oír>>. Pues se trata de un fenómeno visionario en que la alucinación determina las manifestaciones de extrañeza y de intrusión que le son inherentes y que suscitan un sentimiento de pérdida de unidad: vertiginoso devenir, congruente con la sensación de dejar de <<pertenecer a sí mismo>>.

Por otra parte, la producción surrealista, supone la colaboración del azar en este fenómeno psicoestético. En la perspectiva que proponemos, hace pensar en el territorio a-subjetivo y pre-individual del inconsciente delineado en el esquizoanálisis.

Enlaza esta idea con un supuesto recientemente elaborado como formas de producción de la subjetividad propuestas en la filosofía por Foucault y Deleuze. El enfoque de este último, propicia la

comparación con el de Breton al mostrar, que <<el imperio de la subjetividad estaba minado por sus propias condiciones, inclinando el pensamiento hacia las vías que hacen pensables el ser fuera de sus pretendidos fundamentos, en ese territorio a-subjetivo y pre-individual. (Pardo, 1990: 18).

BASES TEÓRICAS DEL CREACIONISMO

Comparado con el surrealismo de André Breton, el contenido científico del creacionismo de Vicente Huidobro, es menos evidente, pero no por ello deja de representar un intento científico notable de producir una verdadera cartografía de la producción estética. La más amplia de sus definiciones lo enuncia como <<Teoría Estética General>>, concepto no explicitado formalmente, pero, absolutamente inferible del conjunto de los manifiestos teóricos (Huidobro, 1976), principalmente uno de ellos: <<Manifiesto de Manifiestos>>, que implica una nueva tendencia de su pensamiento estético, una ruptura del paradigma casi exclusivamente idealista que lo había guiado en el de <<La poesía>> y en parte de <<La Creación Pura>>. (Huidobro, 1976). El cambio no consiste en un abandono de los presupuestos gnoseológicos y estéticos de su concepción anterior sino, fundamentalmente, la elucidación de las condiciones de producción poética. Éstas no están ya referidas al espíritu, en sentido idealista, sino a una forma de pensamiento monista muy cercano a las de una filosofía materialista como la de Gilles Deleuze (en tanto este último funda su idea de estética en una sistema de signos derivado de dos tipos de delirio: <<Paranoico Interpretativo>> y el delirio <<Pasional>>, configurados por Gaëtan Gatian de Clérambault); (Clérambault, 1995).

Hacia 1925, fechas de publicación de *Manifestes* en París. (Huidobro, 1925) en <<Manifeste Manifestes>>, postula algo verdaderamente revolucionario: (Huidobro, 1925); <<Le poème creationniste naîtra seulement d'un état de superconscience ou de délire poétique>>.

Según este postulado, <<el delirio poético>> define una categoría estética nueva que propone la articulación del proceso estético de la expresión metafórica y ciertos grados de estenia o tensión psicológica. Por otra parte esta es perfectamente delimitable en el delirio psicopatológico, según lo ha descrito la psiquiatría actual.

Específicamente en <<Manifiesto de Manifiestos>>. (Huidobro, 1976: 725), presenta un cuadro detallado de los rasgos psicopatológicos del delirio, que, según su tesis, voluntariamente adopta el poeta. De acuerdo a sus argumentaciones, podemos señalar asimismo, que importantes campos del conocimiento, como el de la estética trascendental (de Schelling por Ej.), o el de la crítica del arte del romanticismo alemán, en su concepción de la autoconciencia artística lindan con el paradigma estético del delirio. La tendencia a la trascendencia, que es uno de los rasgos característicos de la poesía del romanticismo alemán, no tiene otra explicación a la luz de los conocimientos de una biología de la conciencia como la formulada por Gerald Edelman; (Edelman, 1992).

En <<Manifiesto de Manifiestos>>, Huidobro sienta las bases de los presupuestos de la producción poética relacionados con aspectos de la filosofía trascendental y la psicología experimental, aparte, de teorizar acerca de los fenómenos de la experiencia estética y de sus efectos en la conciencia del poeta.

El ensayo es un registro global de sus convicciones estéticas. Así declara no encontrar equivalente al <<placer del estado de clarividencia en las horas de producción>>. Esta afirmación enfatiza lo <<visionario>> de la producción poética, como un rasgo inherente a la poesía. Se comprueba así que sus referencias estéticas se sustentan teóricamente en los estratos psicofísicos de la producción poética.

La más importante de sus definiciones, es la de la <<superconciencia>> que, por una parte, denota un conocimiento científico importante, la integración psíquica del proceso, y, por otra, alude a la auto-observación de fenómenos propioceptivos recurrentes en el proceso productivo. Así dice: <<La superconciencia

se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario>>.

La referencia a las <<ondas>> es un aspecto bastante importante para evaluar en qué consisten <<los estados segundos de conciencia>> (Michaux, 1978), en que los poetas despliegan su actividad creadora. La explicación que obtenemos en Henri Michaux, tiene validez general para los poetas visionarios, como también para aquellos que padecen los efectos de la droga o alteraciones mentales. Michaux, logró mostrar experimentalmente cómo, en estados de violentas hiperexcitaciones, las ondas del pensamiento se hacen perceptibles. En estas condiciones, el pensamiento constituido en impulsos nerviosos, es sometido a una tensión oscilatoria que, en estado de delirio se vuelve cada vez más acelerado. Este poeta observa que de un estado de velocidad insensata, es posible, sin embargo, pasar a un estado coordinado, a un pensamiento constructivo que puede examinar puntualmente su objeto bajo todos los prismas como un pensamiento reflejado por etapas.

La definición de <<delirio poético>> supone, además, una referencia de cultura poética: el hypsos, que subtiende la experiencia estética en su esquema de ascenso a un grado superior, según se manifiesta en la tendencia a la trascendencia. (Alsina,1992). Se enuncia así: <<El delirio es una especie de convergencia intensiva de todo nuestro mecanismo intelectual hacia un deseo sobrehumano, hacia un impulso conquistador de infinito>>. (Huidobro, 1976: 725).

Tales fenómenos que son específicos de la experiencia estética, son por parte de Huidobro, objeto de precisas observaciones del campo de la psicopatología al señalar rasgos tipificadores del delirio que reconocemos en sus especificaciones científicas. (Ojeda, 1982). En <<Manifiesto de Manifiestos>>, podemos identificar las vivencias delirantes de <<apodicticidad>> (convicción de certeza absoluta), de autorreferencia (el sujeto es su fuente de objeto) y de apofanía (revelación). Todas estas notas conciernen directamente a la <<ima-

gen creada>> en su referencialidad metafórica y en su función heurística.

Por lo visto, este ensayo, afirma en todo momento los rasgos visionarios y el carácter alucinatorio de ciertos fenómenos de la experiencia poética. Subraya el predominio de los fenómenos propioceptivos[60] sobre las sensaciones externas; los que exigen un régimen de signos no diferente al subjetivo post-significante pasional.

La gran diferencia con el surrealismo no reside tanto en su delineamiento clínico, según el cual, se considera el delirio, propiamente tal, un <<acto de habla declarativo peculiar>>, sino en el recurso de la autoconciencia invocado en la teoría poética creacionista, idea que fundamenta el rechazo de Huidobro del automatismo psíquico puro del surrealismo[61]. A diferencia de éste, el creacionismo postula <<el juego consciente de la construcción poética>> como la más apasionante de las experiencias.

LA IMAGEN VISIONARIA EN SU FORMULACIÓN SURREALISTA Y EN SU FORMULACIÓN CREACIONISTA.

Toda metáfora presenta dos aspectos: su estructura y su función estética. Formalmente, los poetas Breton y Huidobro, subrayan una estructura metafórica basada en la conjunción de dos enunciados contradictorios. Tal dispositivo es esencial para producir un proceso que es el paso de la fase de indiferenciación o caótica a la producción heterogénica de selección y diferenciación. (Guattari, 1992).

Un aforismo de Leibniz, reinterpretado por Deleuze expone lo que podemos entender como modelo genético de producción de estas imágenes: <<Lo claro sale de lo oscuro por un procedimiento genético>>. (Deleuze, 1989). Tal aforismo ilustra un proceso que sólo Breton considera teóricamente. En Huidobro no se encuentran

[60] El término <<propioceptivo>> se refiere a la irrupción en la conciencia de sensaciones internas. Según Gaëtan Gatian de Clárambault, las sensaciones interceptivas y propioceptivas forman parte de las cenostopatías y constituyen el magma a partir del cual emergen las alucinaciones y los delirios; (Berrios y Fuentenebro de Diego: 113).

[61] El efecto estupefaciente del surrealismo, fue señalado por André Breton en *Manifiesto del Surrealismo,* en estos términos: <<Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes, al igual que estos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones>>.

referencias sistemáticas a este modelo genético pues su objetivo es exaltar el proceso autoconciente de la producción poética. A diferencia de Breton, en él, la forma poética no es el signo de la subordinación a la inspiración sino a la voluntad creadora. No obstante, ambos poetas, como ya hemos dicho, conciben la imagen como instrumento de acceso al absoluto espiritual proclamada en sus respectivas teorías. De esta forma, aunque sus métodos son contrapuestos convergen en una propósito común: dotar la imagen de propiedades existencializantes o de producción de subjetividad, a esta imagen la podemos denominar <<extática>> que reproduce las condiciones de producción del delirio. Al menos, es lo que implícitamente se comprende en la siguiente observación de Northrop Frye: <<Por extático entiendo, más o menos, estar fuera de uno mismo, un estado en el que el yo real, cualquiera sea la realidad y el yo, en este contexto, entran en un orden de cosas diferentes al yo ahora desposeído>>. (Frye, 1996: 123).



De aquí que, las concepciones de ambos poetas coincidan en subrayar los rasgo visionarios como elementos constitutivos de la imagen, ya en el carácter genético del automatismo mental preconizado por Breton. O bien, en el sentido de <<clarividencia>> invocado por Huidobro, relacionado con <<la alta frecuencia mnemónica>> desarrollada en el delirio poético que, como ejercicio mnésico implica que <<una vuelta hacia el pasado sirve de anticipación del futuro>>. (Ferraris, 1999: 29).

Como es conocido, el fundamento de la reflexión acerca de la imagen surrealista, reposa en la definición de imagen de Paul Reverdy[62] que sirve a Breton para llegar a una concepción totalmente diferente, extática, según hemos dicho por connotar en fenómenos de luminosidad el efecto existencializante de la imagen. Según afirma Breton, es falso pretender que el espíritu ha captado las relaciones de las dos realidades en presencia... <<Es del acercamiento en cierto modo fortuito de los dos términos de donde

[62] Como sabemos la definición de Reverdy es la siguiente: <<La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos, lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá>>.

ha brotado una luz particular, *luz de la imagen* a la que nos mostramos infinitamente sensibles>> (Breton).

Señala el poeta que la luz de la imagen es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores, idea que subraya el fundamento psicofísico de su producción.

La referencia a la luminosidad induce a pensar en el fondo a-subjetivo y pre-individual que supone el automatismo mental tal como lo ha planteado Gilles Deleuze en sus obras. La expresión poética caracterizada en este nivel, sugiere un trayecto de procesos infinitisimales de alucinaciones que operan al nivel de micropercepciones: <<conjunto infinito de pequeñas percepciones sin las que las percepciones conscientes nunca se producirían>>. (Deleuze, 1989).

La enunciación teórica de la imagen <<creacionista>>, aduce el mismo argumento de luminosidad como elemento de conexión entre <<dos realidades lejanas>>. Huidobro define: <<La imagen es el broche que las une, el broche de luz>> y destaca su poder de revelación –señalando <<mientras más sorprendente sea esta revelación más trascendental será su efecto>>. (Huidobro, 1976: 726).

Su producción poética es paradigmática. Una expresión de absoluta incoherencia lógica como <<La noche / el sacristán equivocado que apagó las estrellas>>. (Huidobro, 1976), es, sin embargo, el centro de la total coherencia del proceso metafórico al sugerir la existencia de algo superior en el orden del universo, de algo perfecto por oposición a la imperfección, al caotismo de los actos del sacristán atribuidos a la impresión de la noche como símil de un momento infructuoso de la configuración estelar, por otra parte, símbolo tradicional del proceso de producción poética. En virtud de la apofanía y la autorreferencialidad, se puede presuponer un sentido: el de la convicción de lo inalcanzable de la suprema perfección. (Rodríguez, 1996).

El esquema fundamental de este tipo de imagen corresponde al modelo interactivo, especialmente en sus más recientes formulaciones (Michel Prandi, 1992); (Jongen: 1988); (A. Brandt, 1993), que brindan un concepto sistémico de la metáfora como tropo que posee la aptitud de articular un significado complejo.

Esta potencialidad conjuga varios factores: como la autonomía existente entre estructuras gramaticales y estructuras conceptuales, como presupuestos ontológicos compartidos en el seno de la sociedad. Tales factores están asociados en las referencias teóricas de los poetas con los conceptos de <<analogía poética>> de Breton o el de <<revelación>> de Huidobro referido éste al acceso a lo simbólico (Ricoeur, 1977); (Rovatti, 1990).

Michel Prandi, pone de relieve la estructura contradictoria de los enunciados metafóricos para dejar en claro que un tropo como la metáfora opera una contradicción que no se rige por un estatuto lógico sino por una correlación subyacente activada a modo de presuposición. Michel Prandi afirma: <<A diferencia de la contradicción directa que pone dos determinaciones polares de una misma esfera conceptual, la contradicción indirecta no opone inmediatamente los conceptos en presencia sino, las categorías ontológicas presupuestas en el empleo de esos conceptos>>. (Prandi, 1992).



En este contexto, se ve la importancia que es preciso atribuir a la idea de Breton respecto al carácter empírico de la metáfora que es lo que contribuye a la libertad metafórica puesta en juego en el principio de asociaciones de ideas. Lo mismo decimos de Huidobro que, del marco de la experiencia real extrae expresiones ineditas.

La estructura contradictoria implica comprender la metáfora como un tropo esencialmente de conexión, y, por tanto, previsible <<máquina abstracta>> de producción poética, fundada en una doble iconicidad relativa a una diferencia entre dos niveles de

pensamiento. (Draaisma, 1998: 38). <<Uno de ellos es sensorial y perceptivo y se compone de categorías relativamente difusas. El segundo es el del pensamiento verbal y semántico>>. Ésta y otras investigaciones reseñadas por Draaisma, muestran la posibilidad de interacción metáfora - cerebro, como se sustenta en una hipótesis científica señalada en el libro que comentamos: que la metáfora como combinación de imagen y lenguaje es un intermediario en el sentido neurológico.

Por su formación científica y clínica, Breton, y por su interés en fundamentar la experiencia poética en procesos orgánicos, por parte de Huidobro, ambos poetas exploraron este campo en sus respectivas teorías.

CONCLUSIONES GENERALES

En síntesis:

– 1.El carácter teórico experimental de una investigación biopoética utiliza los modelos de autoanálisis del proceso creativo estipulados en las teorías creacionista y surrealista. Vinculándolos a referencias concretas de procesos mentales, de fenómenos cerebrales y de estados de conciencia y preconciencia.



– 2.Esta concepción materialista imprime una gnoseología específica como la estipulada por G. Frege para las obras de arte en <<Sobre sentido y referencia>>. Ello se relaciona con la estructura de las vivencias delirantes en el creacionismo o el fenómeno de las micropercepciones asociadas al automatismo mental. De ello resulta una expresión en regímenes de signos, ajenos al comportamiento lingüístico habitual.

– 3. La estructura interactiva de la metáfora es determinante en la función estética ontológica de la imagen, según estas teorías. Este es un punto digno de consideración en un enfoque biopoético.

– En el concepto de este libro biopoética es la investigación de la producción poética en estados alterados de conciencia. Presupone fenómenos análogos a los caracterizados por Rimbaud en la noción de <<Alquimia del verbo>>.

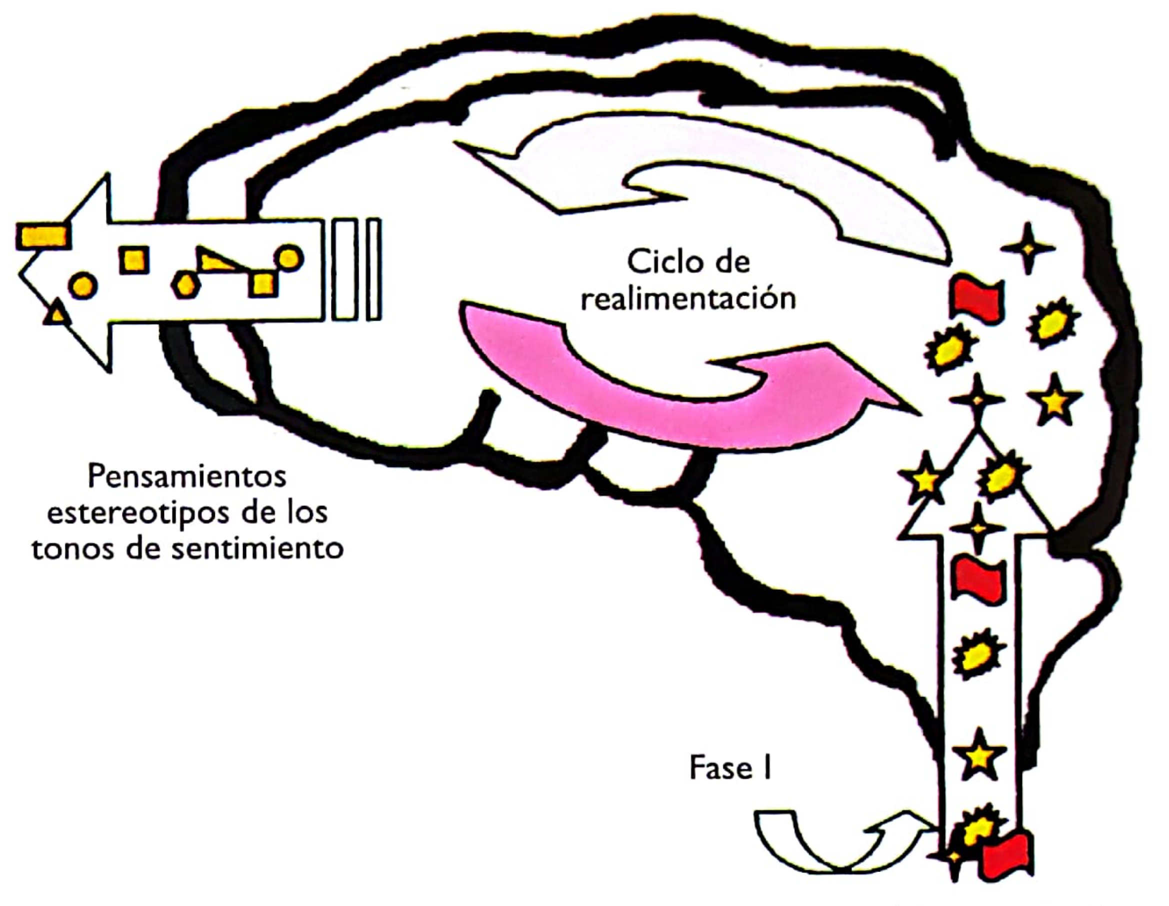
ILUSTRACIONES



Aspectos Biopoéticos Fig. I surrealismo







Aspectos biopoéticos Fig. 1 (Surrealismo)

El pensamiento se originaría en un complejo de sensaciones, matices y tonos de sentimientos que se desplaza en ciclos desde el sistema límbico a través del córtex.

Función del córtex:
seleccionar o abstraer tonos de sentimientos.

Contribuye a formar pensamientos que asociados en estructuras más vastas tienden a volverse organizativamente cerrados.

La continuación de los ciclos puede constituir una situación caótica que causa abstracción o amplificación de otro matiz que se transforma en pensamientos organizados.

1 Modelo desarrollado a partir de los científicos de sistema William Gray y Paul Laviolette.

Aspectos Biopoéticos Fig. II (creacionismo)*

Vías del Pensamiento Poético

Ambiente
legado sensorial

Sector I

CÓRTEX
Generador de
Información

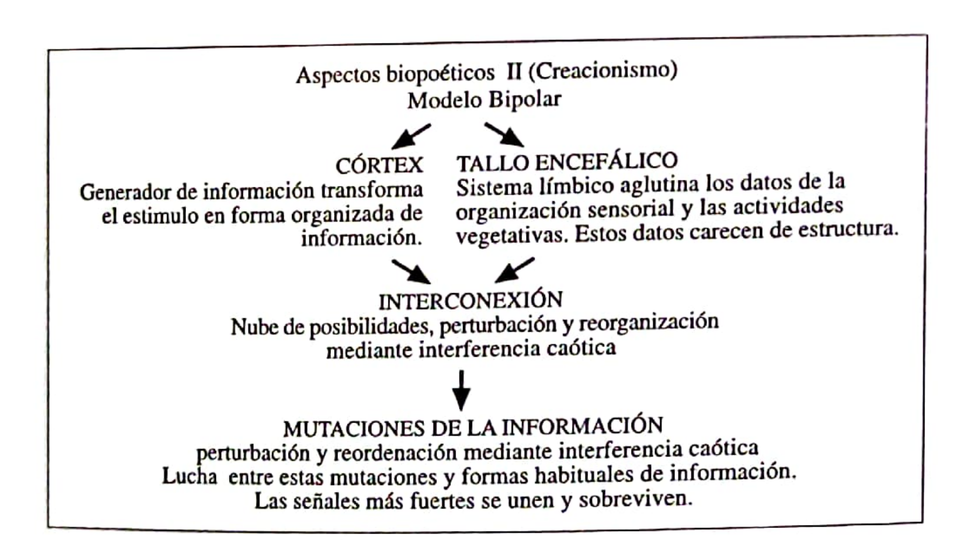
Conducta
información
convertida

Nube de posibilidades

Sector II

Sentidos vegetativos
no específicos

TALLO ENCEFÁLICO
Sistema Límbico generador aleatorio



Aspectos biopoéticos II (Creacionismo)
Modelo Bipolar

CÓRTEX
Generador de información transforma el estimulo en forma organizada de información.

TALLO ENCEFÁLICO
Sistema límbico aglutina los datos de la organización sensorial y las actividades vegetativas. Estos datos carecen de estructura.

INTERCONEXIÓN
Nube de posibilidades, perturbación y reorganización mediante interferencia caótica

MUTACIONES DE LA INFORMACIÓN
perturbación y reordenación mediante interferencia caótica
Lucha entre estas mutaciones y formas habituales de información.
Las señales más fuertes se unen y sobreviven.

* Esquema basado en el modelo cerebral del generador bipolar de Matti Bergström.



IMÁGENES POÉTICAS

Metáfora

Noche de tormenta
La obscuridad me muerde la cabeza

Libro: Horizonte Cuadrado
Poema: Tormenta
(Huidobro 235)



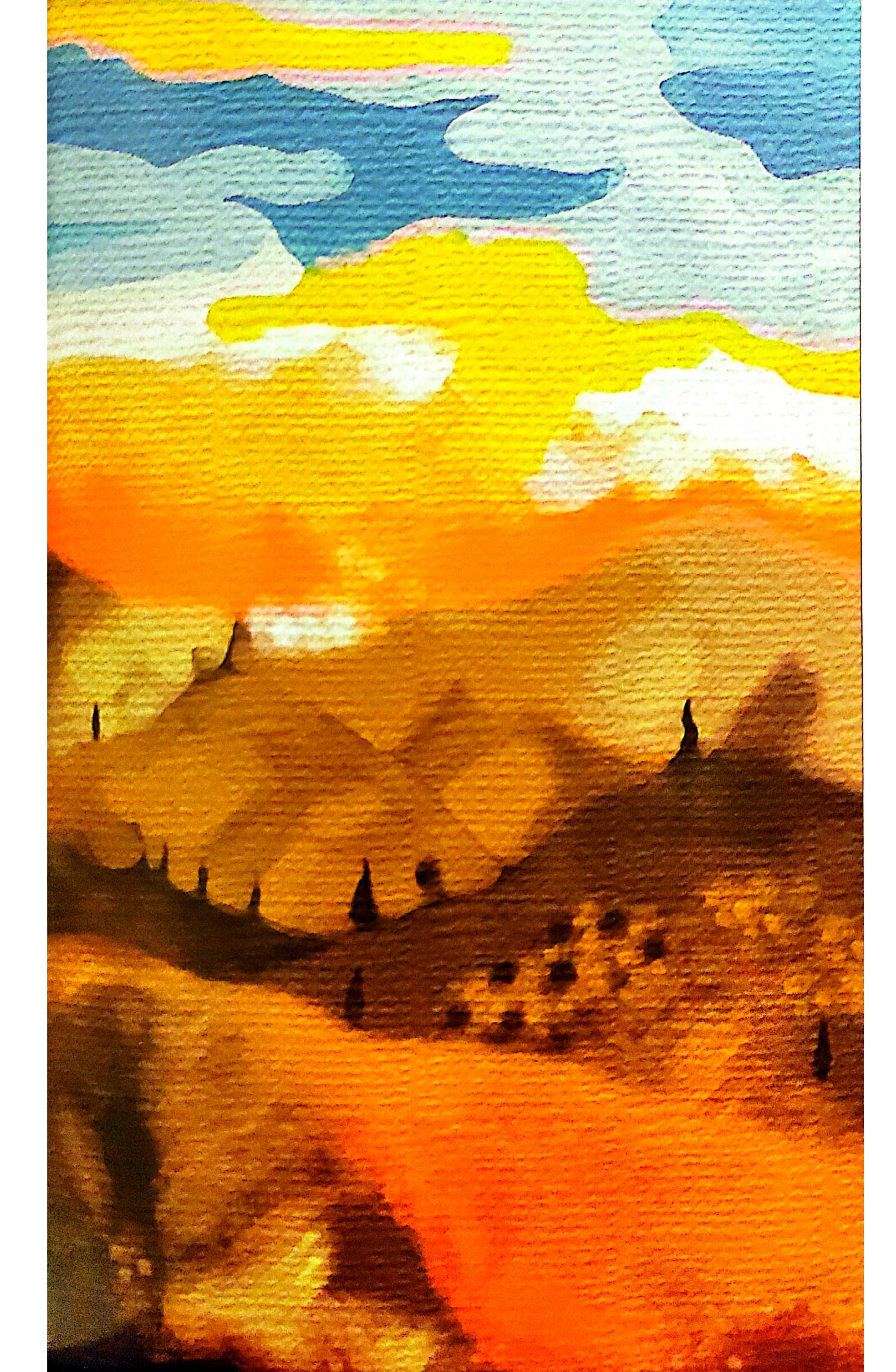
Metáfora
...el abanico tierno
Un pájaro muerto en pleno vuelo

Libro: Poemas Árticos
Poema: Casa
(Huidobro 298)



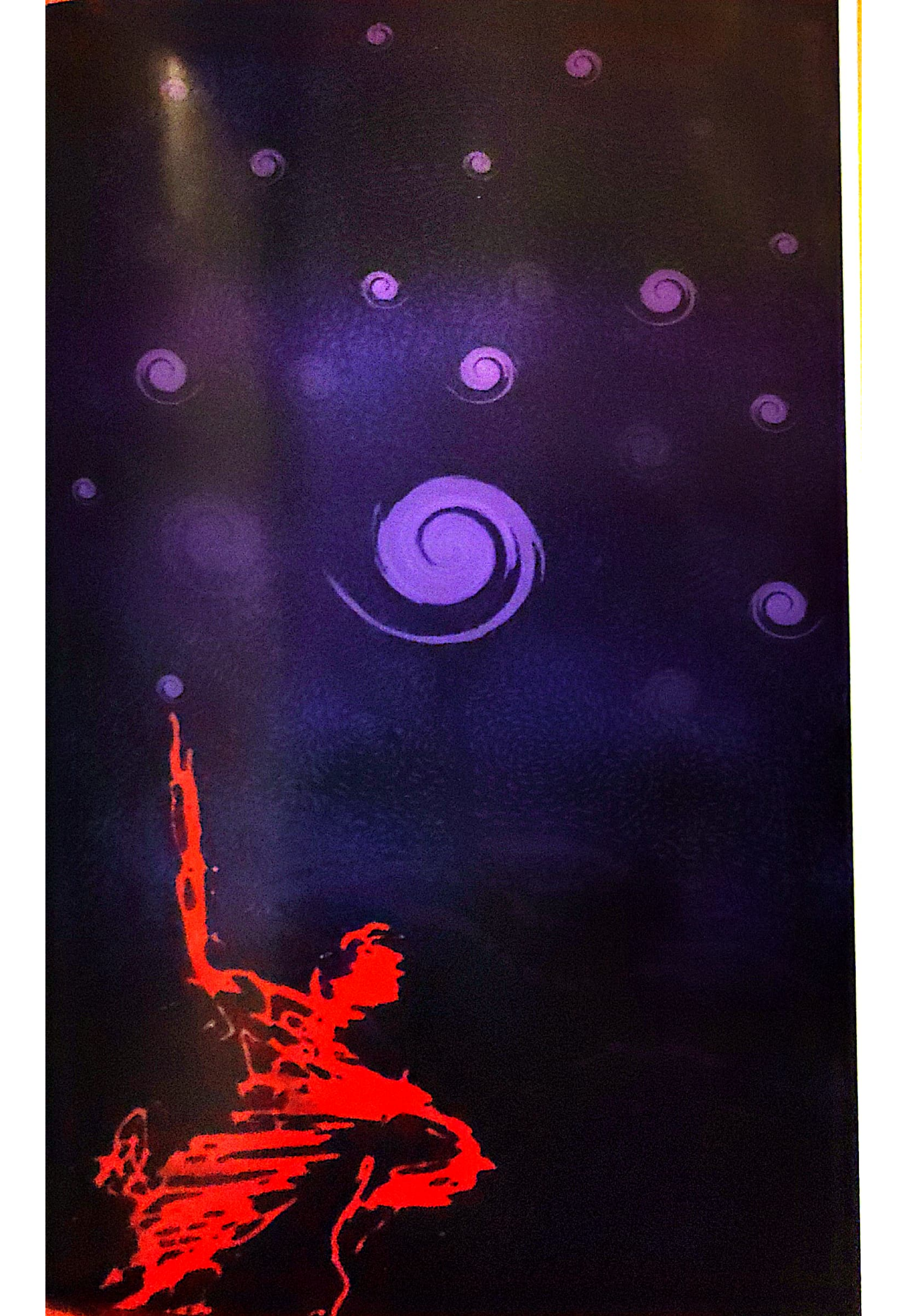
Metáfora
El villorrio
Un tren detenido sobre el llano

Libro: Poemas Árticos
Poema: Horas
(Huidobro 293)



Metáfora
La noche
El sacristán equivocado
que apagó las estrellas

Libro: Poemas Árticos
Poema: Cenit
(Huidobro 308-309)



BIBLIOGRAFÍA

ALSINA. (1989). *El neoplatonismo.* Síntesis del pensamiento espiritual antiguo. Barcelona.: Anthropos.

ÁLVAREZ BRAVO, Armando (1970). <<Orbita de José Lezama Lima>>. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima.* Selección y notas de Pedro Simón. La Habana: Casa de Las Américas 42-67.

BADIOU, Alain (1997), *Deleuze, El clamor del ser.* Buenos Aires: Manantial.

BALAKIAN, Ana (1971) *André Breton. Mago del Surrealismo,* Caracas, Monte Ávila Ediciones.

BEJEL, Emilio (1984). <<Imagen y posibilidad en Lezama Lima>>, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima.* Paradigma de una metáfora de la existencia. Centre de Recherches Latino Américaines. Université de Poitiers. Madrid: Espiral/Fundamentos.

BENJAMÍN, Walter (1988) *El Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán.* Barcelona: Península.

BENSE, Max (1973) *Estética.* Buenos Aires: Nueva Visión.

BERRIOS, Germán E. Y FUENTENEBRO de Diego, Filiberto (1996) *Delirio, Historia Clínica, Metateoría.* Madrid, Trotta.

BLUMERGERG, Hans (1995) *Naufragio con espectador.* Madrid: Visor.

BOGH, Peter (1995). <<Morfodynamic models of communication>> *The emergence of codes and intentions as a basis of sign processes.* Papers. (An interdisciplinary Semiotic). Man & Natura Humanities Research Center. Hollugard Odense. Universitet Danmark.

BRAND Aage (1993). *Cognition and the semantics of Metaphor.* Odense Imatra. Semiotic Nordic, vol. I y II.

BRETON, A. (1980). *Manifestaciones del Surrealismo.* Labor. Barcelona



BRETON, André (1968) *Los Vasos comunicantes,* México, Edit. Joaquín Mortiz.
BRETON, André (1972) *El Amor Loco.* México, Editorial Joaquín Mortiz.
BRETON, André (1972) *El Surrealismo. Puntos de Vista y Manifestaciones,* Barcelona, Barral Editores.
BRETON, André (1977) *Antología* (1913-1966). México, Siglo XXI Editores.
BRETON, André (1979) *Nadja.* México, Editorial Joaquín Mortiz.
BRETON. (1980). *Manifiestos del Surrealismo.* Barcelona: Labor
BRIGGS, J.Y Peat, FD (1994) *Espejo y Reflejo* Del caos al orden. Guía ilustrada del Caos y la ciencia de la totalidad. Barcelona, Gedisa.
CARCHIA, Gianni (1994) *Retórica de lo Sublime,* Madrid:Tecnos.
CHARBONNEL, Nanine (1991) *Les aventures de le Metaphore* Strasbourg, Presses Universitaures de Strasbourg.
CIRLOT, Eduardo (1953) *Introducción al Surrealismo.* Madrid, revista de Occidente.
CLÉRAMBAULT de, G.G. (1995). *Automatismo Mental Paranoia.* Buenos Aires. Polemos.
DE COSTA, René (1981) *Vicente Huidobro y el Creacionismo* (edición), Madrid:Taurus.
DE MAN, Paul (1990) *Alegorías de la lectura,* Barcelona, Lumen.
DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire (1980) *Dialogues,* Valencia, Pre Textos.
DELEUZE, Gilles (1987) *Le Bersognisme,* Madrid. Catedra.
DELEUZE, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el Barroco.* Barcelona. Paidós.
DELEUZE, G. (1989). *Lógica del Sentido.* Barcelona: Paidós.
DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
DELEUZE, G. (1993) *Critique et clinique.* París: Les Editions de Minuit.



DELEUZE, Gilles (1996) *Entretiens* (1972-1990). Valencia, Pre Textos.
DELEUZE, G. – GUATTARI, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia.* Valencia. Pretextos.
DELEUZE, G. – GUATTARI, F. (1998). *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia.* Barcelona. Paidós
DRAAISMA. Douwe (1998). *Las Metáforas de la Memoria (Una historia de la mente).* Madrid.: Alianza Editorial.
DURAND, Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario,* Madrid: Taurus.
DUROZOI LECHERBONNIER B. (1974) *El Surrealismo.* Teorías, temas, técnicas. Guadarrama.
ECO, Umberto (1990). *Semiótica y Filosofía del lenguaje.* Barcelona: Lumen.
EDELMAN, Gerald (1992). *Biologie de la conscience* . París: Odile Jacob
FERRARIS, Maurizio (1999). *La Imaginación.* Madrid.: Visor
FOUCAULT, Michel (2000) *Los Anormales,* México: Fondo de Cultura Económica.
FREUD, Sigmund (1986) *Le delire et les reves dans la Gradiva* de W. Jensen. Paris, Gallimard.
FRYE, Northrop (1996) *Poderosas palabras.* Barcelona. Muchnik Editores.
GOODMAN, Nelson (1976). *Los lenguajes del arte.* Barcelona: Seix Barral.
GOODMAN, Nelson (1995) *De la mente y otras materias.* Madrid : Visor.
GUATTARI, F. (1992). *Caosmosis* Buenos Aires. Manantial.
HAMBURGUER, Kate (1995) *La lógica de la literatura.* Madrid: Visor.
HEGEL, G.W. (1981). *Fenomenología del espíritu.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.
HEGEL, Geog. W.F. (1985) *Estética.* La Poesía. Buenos Aires, Siglo veinte.
HUIDOBRO. (1925). *Manifestes.* París: Editions de La Revue Mondiale.



HUIDOBRO, Vicente (1976) *Obras completas.* Tomo I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
JANET, Pierre (1991): *De la angustia al éxtasis.* México. Fondo de Cultura Económica.
JONGEN, René (1980). <<La métaphore comme eponyma et comme predication d'identité>> *La métaphore approche pluridisciplinaire.* Bruxelles : Publications. Facultes Universitaires, 63-97.
KLEIN, Peter (1995) <<Self conscious ness as coherent representation of internal signals in mind>>. *The emergence of codes and intentions as a basis of sign processes.* Papers (An interdisciplinay Semiotic). Man & Natura. Humanities Research Center. Hollugard. Odense. Universitet Danmark.
KRISTEVA, Julia (1985) *Loca Verdad,* Madrid: Fundamentos.
LACOUE-LABERTHE, Phillip/ NANCY, Jean Luc (1978) *L'Absolu Litteraire.* Théorie de la litterature du romantisme allemand. París: Aux Editions du Seuil.
LANTERI – LAURA, G. (1994). *Las Alucinaciones.* México. Fondo de Cultura Económica.
LEZAMA LIMA, José (1971). *Introducción a Los Vasos Órficos.* Barcelona: Barral.
LEZAMA LIMA, José (1988). <Sobre Valéry>. *Confluencias. Selección de Ensayos.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 24-36.
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José (1987) *Ontologie et Différence*: La Philosophie de Gilles Deleuze. Madrid, Editorial Orígenes.
MATURANA, Humberto – VARELA, Francisco (1994) *El árbol del conocimiento.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
MICHAUX, H. (1978). *Conocimiento por los abismos.* Sur. Buenos Aires.
MOLES, Abraham (1975) *Teoría de la información y percepción estética.* Madrid: ediciones Júcar.
OJEDA. César (1982). *Delirio, realidad e imaginación. Ensayo de Psicopatología fenomenológica.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.



PALAZON, Rosa María (1991) *Reflexiones sobre Estética* a partir de André Breton. México, Universidad Autónoma de México.

PARDO, J. (1992). DELEUZE, G. *Violentando el Pensamiento.* Colombia. Cincel Kapeluz.

PRANDI, Michele (1992). *Grammaire Philosophique des tropes.* Mise en forme lingüístique et interpretation discursive des conflicts conceptuales. Paris: les Editions de Minuit.

RENËVILLE, Rolland de (1938). *L'Expérience Poétique.* Paris : Gallimard.

RICOEUR, Paul (1977). *La metáfora viva.* Buenos Aires: Megapolis.

RÍOS ÁVILA, Rubén (1984). <<La imagen como sistema>>, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima.* Poesía. Centre de Recherches Latino Américaines. Univerité de Poitiers. Madrid: Espiral/Fundamentos.

RODRÍGUEZ S., Marta (1996). *El Creacionismo de Vicente Huidobro. Un Modelo Analógico de Producción Textual.* Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 556.

ROVATTI., Pier Aldo (1990) *Como la luz tenue. Metáfora y saber.* Barcelona: Gedisa.

RUBIO, María (1991), *Estructuras imaginarias de la poesia.* Madrid Ediciones Júcar.

SCHELLING F.W.S. (1988) *Sistema de Idealismo Trascendental,* Barcelona, Anthropos.

SCHLEIRMACHER, Frierdrich D. E. (1991). *Monólogos.* Madrid, Anthropos.

SILVA, Hernán. *La Esquizofrenia*. De Kraepelin jusqu'à D.S.M.IV. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica.

VALÉRY, Paul (1995) *Estudios Literarios.* Madrid: Visor.

VARELA, Francisco, THOMSON, Evan; y ROSCH, Eleanor (1992) *De Cuerpo Presente,* Las ciencias cognitivas y la experiencia humana, Barcelo: Gedisa.

ÍNDICE

Títulos Publicados

1. ***Vicente Huidobro***
   Saisons Choisies

2. ***Marta Rodríguez***
   El Intimismo en Antonio Machado

3. ***Armando Roa Vial***
   El Mito y La Sombra

Títulos en Preparación

4. ***Pablo Oyarzún***
   Matta



Diseño de cubierta: Alejandro Ríos A.

La temática fundamental de Manifestes de Vicente Huidobro (l925) y de André Breton en Manifiestos del Surrealismo (l924) se refiere al proceso creativo como expresión del comportamiento de una mentalidad poética, constituida en estados alterados de conciencia. Tal es la hipótesis que permite redescubrir el aspecto científico de teorías que, en su conjunto, contribuyen a la delimitación de campos de investigación específicos como lo es la autoconciencia, para el Creacionismo de Vicente Huidobro o el automatismo psíquico puro para el Surrealismo de André Breton. De esta forma y con el auxilio conceptual de Gilles Deleuze y de Félix Guattari es posible acceder a la misteriosa alquimia del proceso total de creación poética: los delirios, las micropercepciones alucinantes y su efecto transmutador en las macropercepciones, la alteración de coordenadas de tiempo y espacio, la experiencia lumínica de la imagen. En fin, todo aquello que constituye el sinsentido de la expresión poética, o «notaciones de lo inexpresable» en términos de Rimbaud.




9 789568 027018